

UNIVERSAL
LIBRARY



109 804

UNIVERSAL
LIBRARY



sein Ende lebte er einzig und allein für seine Kunst. Er starb, als er seine Aufgabe erfüllt hatte.

Johannes Chrysostomus Wolfgang Amadeus Mozart war geboren am 27. Januar 1756 zu Salzburg. Er war das jüngste unter sieben Kindern, von denen er und eine um fünf Jahre ältere Schwester allein am Leben blieben. Sein Vater Leopold war Vice-Kapellmeister des Erzbischofs von Salzburg, ein trefflicher Musiker, ausgezeichnet als Lehrer, zugleich ein gewandter, praktischer, weltkluger Mann, der rechte, um einen solchen Sohn zu erziehen und zu bilden. Gewährt uns der Letztere das Bild des höchsten Genius, so zeigt der Ersterer alle jene Fähigkeiten, welche nothwendig waren, um diesen Genius für die Welt möglich zu machen. Die Fähigkeiten des Einen schliessen die des Anderen aus; Beide aber ergänzen sich, und so wird es möglich, das höchste Ziel zu erreichen. Mozart verbrachte seine Jugend auf Reisen, in Deutschland, Frankreich, England und Italien; im reiferen Alter wählte er bekanntlich Wien zu seinem bleibenden Wohnsitz, und verliess dasselbe auch nur für kürzere Zeit, um Kunstreisen zu machen. Er wurde von dem Vater zugleich mit seiner Schwester Anna Maria unterrichtet. Als der Knabe in sein sechstes Jahr ging, hielt Jenor seine beiden Schüler für weit genug vorgeschritten, um mit denselben in der Welt aufzutreten. Die erste Reise ging nach München, und schon dort ernteten die beiden jungen Virtuosen den glänzendsten Beifall. Im September desselben Jahres (1762) begab sich die ganze Familie nach Wien, wo ihr mehrere einflussreiche Gönner bald Zutritt bei Hofe verschafften. Kaiser Franz I. unterhielt sich mehrmals mit dem kleinen Wolfgang, den er mit Gunstbezeugungen überhäufte, indem er ihn unter Anderem auch mit einem Galakleide nach französischem Geschmack beschenkte, welches für den Erzherzog Maximilian angefertigt war. Mehrere charakteristische Anekdoten werden aus der Zeit dieses Aufenthaltes erzählt. In Wien hatte Wolfgang eine kleine Geige zum Geschenk erhalten und sich auf derselben ohne Vorwissen seines Vaters geübt. Zu Hause überraschte er diesen, indem er in einem Trio, nachdem er lange vergeblich hatte bitten müssen, um die Erlaubniss zu erhalten, die zweite Violine zu Aller Verwunderung ganz correct vortrug; er überraschte den Vater ebenso, wie mehrere Jahre früher, wo dieser die ersten Compositionsversuche, ein Klavierconcert, durchgesehen hatte, und mit Bewunderung gestehen musste, dass „Alles richtig und nach der Regel gesetzt“ sei, nur dass zahllose Tintenkleckse die Handschrift ziemlich unleserlich gemacht hatten. Jetzt wieder zu Hause angekommen, erkannte Leopold Mo-

zart bald, wie Deutschland in seinen damaligen Zuständen ein viel zu enger Schauplatz für das Genie seines Sohnes sei. Eine Reise nach Paris wurde beschlossen. Dort angekommen, gab Wolfgang vielfache Proben seiner ausserordentlichen Befähigung, erregte Enthusiasmus, Bewunderung, bei den Empfänglicheren das Gefühl des Erstaunens über ein unglaubliches Wunder. Mehrere Briefe Grimm's, eines Freundes von Rousseau und Diderot, damals Secretär des Herzogs von Orleans, geben dieser Empfindung Worte. Nach fünfmonatlichem Aufenthalt gingen die Reisenden nach England, später nach Holland. Ueberall dieselben Beweise ausserordentlicher Begabung, dieselben Zeichen des Erstaunens. Interessant war in London die Bekanntschaft mit Bach, dem Sohne Sebastian's, den ich schon früher unter dem Beinamen des Londoner erwähnte. In Amsterdam wurde den Reisenden während der Fastenzeit erlaubt, zwei Concerte zu geben, weil „die Verbreitung der Wundergaben der Kinder zu Gottes Preise diene“. Wolfgang war nun schon unermüdlich thätig im Componiren, seine ersten Werke, vier Klaviersonaten mit Violinbegleitung, erschienen zu Paris. Das Jahr 1767 brachte er ganz zu Hause zu und widmete es den Studien. Gegen Ende desselben wurde abermals eine Reise nach Wien unternommen. Am Hofe Joseph's II. dieselbe schmeichelhafte Aufnahme wie früher, diesmal jedoch, was in den Verhältnissen lag, ohne materiellen Lohn. Hierzu kam, dass schon jetzt sich die Wendung des Geschicks wahrnehmen liess, welche die Epoche der reifen Mannesjahre Mozart's so sehr in Schatten stellte gegen die der Kindheit. Mozart musste, wie wenige Künstler, den schmerzlichsten Wechsel des Glücks erfahren. Angestaunt in der Kindheit als die ausserordentlichste Erscheinung, gepriesen und bewundert von Künstlern und Nichtkünstlern, Gegenstand der Liebkosungen aller Fürsten, überschüttet mit Geschenken, wurde er verkannt, verfolgt, zurückgesetzt, als die frühen Verheissungen seines Genius in Erfüllung gingen, als er auf dem Punkte stand, seine unsterblichen Werke zu schaffen. Schon zur Zeit dieses zweiten Aufenthaltes in Wien begann jener geheime Neid, begannen jene Kabalen und Ränke sich geltend zu machen, gegen die er zeitlebens kämpfen sollte. Mozart schrieb hier seine erste Oper „*La finta semplice*“ im Auftrage Joseph's II.; sie wurde aber in Folge jener Kabalen nicht gegeben, was selbst Joseph nicht verhindern konnte. Glücklicher waren die Folgen einer Reise, welche er zu Ende 1769 nach Italien antrat. In Mailand bekam er den Auftrag, eine Carnevalsoper, „Mithridat, König von Pontus“, zu componiren. 1770 wurde dieselbe mit grösstem Beifall zum ersten Male gegeben.

Die Zeit, welche zwischen diese wiederholten Reisen fällt, brachte er zu Hause zu, eifrig den Studien obliegend. Bald darauf trug ihm Maria Theresia die Composition einer theatralischen Serenade „*Ascanio in Alba*“ auf. 1772 arbeitete er eine Serenade „*Il sogno di Scipione*“ und in Mailand eine neue Oper „*Lucio Silla*“. Die Anerkennung, welche Deutschland ihm schon zu versagen begann, war hier noch eine ungetheilte; vielfache Auszeichnungen, welche ihm zu Theil wurden, beweisen dies. Alle diese Werke waren indess im damaligen Zeitgeschmack geschrieben, Mozart wandelte auf den Bahnen der Italiener, er arbeitete, wie damals, mit Ausnahme Gluck's, alle Tonsetzer arbeiteten. Dass er mit den Geschicktesten gleichen Schritt hielt, dass schon hier Melodien voll Geist und Lieblichkeit vorkamen, verschaffte ihm hervorstechende Erfolge. Selbstständiger entfaltete sich sein Talent in der Oper „*La bella finta giardiniera*“, die, für München geschrieben, im Januar 1775 daselbst aufgeführt und mit einer Begeisterung aufgenommen wurde, an welche selbst die Lebhaftigkeit der Beifallsbezeugungen der Italiener den Componisten nicht gewöhnt hatte. Diese Oper bezeichnet den Wendepunct in Mozart's Thätigkeit als Tonsetzer, den Weg, welchen er einschlug, um später zu seinen Meisterwerken zu gelangen. Einige kirchliche Werke fallen in dieselbe Zeit. Mozart trat jetzt in sein zwanzigstes Jahr, in die Zeit höherer Reife. Er sehnte sich danach, die unwürdige Stellung in Salzburg, die ihm als erster Anknüpfungspunct früher willkommen gewesen war, zu verlassen. Vergebens bemühte er sich aber 1777 in München und bald darauf in Mannheim. In München erwiderte ihm der Kurfürst in fabelhafter Unwissenheit über die europäischen Triumphe des sich Bewerbenden: „Jetzt ist es noch zu früh. Er soll gehen, nach Italien reisen, sich berühmt machen. Ich versage ihm Nichts, aber jetzt ist es noch zu früh“. Auch in Paris, wohin er zum ersten Male von der väterlichen Autorität emancipirt, in Begleitung seiner Mutter eine Reise unternahm, waren seine Bestrebungen erfolglos, und er musste gegen Ende des Jahres 1778 nach Salzburg zurückkehren. Hier erhielt er den Auftrag, für München „*Idomeneo*“ zu schreiben, der am 29. Januar 1781 mit ausserordentlichem Erfolg in Scene ging. Jetzt begann im Hinblick auf seine künstlerische Thätigkeit die grosse Zeit seines Lebens, und von jetzt an hörte auch die väterliche Leitung und Unterweisung gänzlich auf. „*Idomeneo*“ ist die erste Schöpfung des Meisters Mozart, ja es wurde von ihm dieselbe so hoch gehalten, dass er sie stets seinen besten Werken beizählte. Die Bahnen der Italiener sind verlassen, Gluck's Vorbild leuchtet durch. — Auf

Befehl seines Erzbischofs kam Mozart im März des Jahres 1781 nach Wien. Er hatte durch die Bemühungen seines Vaters in Salzburg eine bessere Stellung erhalten. Hier in Wien aber verliess er die Dienste des Erzbischofs in Folge roher und unwürdiger Behandlung. Im September 1781 wurde ihm von Joseph II. der Auftrag, die „Entführung aus dem Serail“ zu componiren. Die Oper gefiel trotz der Kabalen der italienischen Sänger ausserordentlich und erwarb ihm insbesondere die Liebe der Böhmen. Joseph II. beabsichtigte, neben der italienischen Oper eine nationale zu gründen, und hatte sich dazu Mozart ausersehen. Wir erblicken diesen hier zuerst auf speciell deutschem Gebiet. Am 12. Juli des Jahres 1782 kam das Werk zum ersten Male zur Aufführung. Um dieselbe Zeit verheirathete sich unser Meister mit Constanze Weber, welche er in Mannheim kennen gelernt hatte. Die Heirath kam aber nicht ohne Hindernisse zu Stande. Im Jahre 1785 componirte er das Oratorium „*Davidle penitente*“, ein Gelegenheitswerk, in das auch zum Theil frühere Arbeiten aufgenommen wurden, beendete die sechs ersten, Haydn gewidmeten Streichquartette, schrieb das kleine Singspiel „Der Schauspieldirector“, endlich aber im Auftrage des Kaisers „Die Hochzeit des Figaro“. Wie schon bei der „Entführung“ hatte Mozart auch diesmal mit den Kabalen der Italiener zu kämpfen, und nur durch einen Machtspruch des Kaisers wurde die Aufführung des Werkes ermöglicht. Dieselbe fand am 1. Mai des Jahres 1786 statt und war von überaus glänzendem Erfolg begleitet. Doch gelang es, nachdem die Oper mehrere Wiederholungen erfahren hatte, den Gegnern Mozart's, dieselbe durch das Werk eines Nebenbuhlers (die „*Cosa rara*“ von Martin) wenigstens für einige Zeit zu verdrängen. Der Text zu „Figaro's Hochzeit“ war von dem Abbate da Ponte, demselben Verfasser, von welchem auch „Don Juan“ und „*Così fan tutte*“ geschrieben wurden. Mozart aber nahm selbstständigen Antheil auch an der Ausarbeitung der Texte, wie es früher schon Sebastian Bach und Händel gethan hatten; er besass so grossen Einfluss darauf, dass vieles ihm allein angehört, so namentlich in der „Entführung“. Seine Briefe zeigen, wie sehr er sich gerade dies angelegen sein liess, und man hat eine sehr irrige Vorstellung, wenn man glaubt, dass es Mozart immer und ausschliesslich darauf angekommen sei, Musik zu machen. — Auch in Prag wurde „Figaro's Hochzeit“ mit ausserordentlichem Beifall aufgenommen, wie dies schon früher mit der „Entführung“ der Fall gewesen war, und Mozart musste daher um so lieber einer im Jahre 1787 an ihn ergangenen Einladung, dorthin zu kommen und Concerte zu geben, Folge leisten. Die enthusiastische Aufnahme, welche er

bei dem Prager Publicum fand, bestimmte Mozart, demselben durch ein glänzendes Zeugniß seine Erkenntlichkeit und hohe Achtung zu beweisen. „Weil die Prager mich so gut verstehen“, sagte er, „will ich auch eine Oper ganz für sie schreiben.“ Der Impresario Bondini nahm ihn beim Wort und schloss einen Vertrag mit ihm, demzufolge Mozart sich verbindlich machte, für den nächsten Winter eine Oper zu liefern. Es war dies „Don Juan“, der am 29. October 1787 zum ersten Male aufgeführt und von den Böhmen sogleich als das grösste Meisterwerk anerkannt wurde. Weniger günstig war jedoch der Erfolg der Oper in Wien, wo dieselbe am 7. Mai 1788 zur ersten Aufführung gelangte; erst nach wiederholten Vorstellungen fand das Publicum das rechte Verständniß dafür. — In den Jahren 1788—89 bearbeitete Mozart mehrere Händel'sche Oratorien, componirte die Symphonien in Gmoll und Cdur, unternahm eine Reise nach Leipzig und Berlin, und begann gegen Ende des letztgenannten Jahres die Composition der Oper „*Così fan tutte*“. Einzelheiten über die erste Aufführung derselben (am 26. Januar 1790) kennen wir nicht, und man muss daraus schliessen, dass sie eines grossen Beifalls sich nicht zu erfreuen hatte. 1791 endlich schuf er ausser anderen kleineren Sachen die „Zauberflöte“, „Titus“ und das „Requiem“, das erstgenannte Werk auf Schikaneder's Veranlassung, dem damit aus seiner bedrängten Lage geholfen werden sollte, und dem wirklich geholfen ward, denn die „Zauberflöte“ fand einen ungeheuern Erfolg und wurde das erste Werk, welches Mozart in Deutschland populär machte. Scheint es kaum möglich, wie Mozart im Stande war, im Laufe so kurzer Zeit, bei einem zerstreuten und durch Unterrichtsgeben vielfach zersplitterten Leben, so viele und grosse Werke zu produciren, so ist an das schon im Eingang Erwähnte zu erinnern, dass er im Inneren fortwährend thätig, hier stets gesammelt, von allem Anderen nur äusserlich berührt erscheint, dass er seine hohe Aufgabe unverrückt im Auge hatte. Der äussere Mensch, der sich uns als ein lebenslustiger Wiener, genial und ungebunden, darstellt, ist ein wesentlich verschiedener von dem inneren, tief ernsten, der seine Blicke stets auf das Ewige gerichtet hielt. Die letzte Zeit seines Lebens namentlich, wo Mozart an überaus grosser Reizbarkeit litt und sich von Todesgedanken sehr beunruhigt fühlte, arbeitete er so eifrig als möglich, sich auf seine innere Welt concentrirend. Seine Anstrengung ging dabei oft so weit, dass er nicht nur seine ganze Umgebung vergass, sondern ganz entkräftet zurücksank und zur Ruhe gebracht werden musste. Schon bei der „Zauberflöte“ fiel er in öftere Ermattung und minutenlange Bewusstlosigkeit. Die Stände

Böhmens hatten zur Krönung Leopold's die Oper „Titus“ von Metastasio bei ihm bestellt. Mozart's Gattin und Freunden war dieser Auftrag angenehm, weil dadurch Aussicht vorhanden war, dass er aus seiner Versunkenheit in sich herausgerissen werden würde. Die Zerstreungen und die Menge der Arbeiten regten in der That seinen Geist auf und belebten ihn. Noch mehr entkräftet aber kehrte er nach Wien zurück und starb hier, nachdem er noch das Requiem componirt hatte, am 5. December 1791. Die Geschichte dieses letzten Werkes ist so bekannt, dass ich sie hier näher zu erwähnen nicht nöthig habe. Noch auf dem Todtenbette erhielt Mozart Anerbietungen, durch welche ihm die Aussicht auf eine gesicherte Zukunft eröffnet wurde. Als man ihm die Nachricht davon überbrachte, sprach er die ewig denkwürdigen Worte: „Eben soll ich fort, da ich ruhig leben könnte! Jetzt meine Kunst verlassen, da ich, nicht mehr Slave der Mode, nicht mehr von Speculanten gefesselt, den Regungen meiner Empfindung folgen, frei und unabhängig schreiben würde, was mein Herz mir eingiebt. Ich soll fort von meiner Familie, von meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da ich im Stande wäre, für ihr Wohl besser zu sorgen! Habe ich es nicht vorher gesagt, dass ich dieses Requiem für mich schreibe?“ — Dies ist das äussere Leben des grossen Künstlers, des reichstbegabten, vielseitigsten. Es kostet Ueberwindung, sich hier auf die Angabe weniger Hauptpunkte zu beschränken. Indess ist, seit Ulibischeff's Werk sich in Aller Händen befindet, und Jahn mit erschöpfender Vollständigkeit alles zur Sache Gehörige zusammengestellt hat, Ausführlichkeit gerade hier weniger nöthig.

Ich habe schon in der siebenten Vorlesung, als ich die Betrachtung der deutschen Musik einleitete, und weiter sodann am Schlusse der vorigen Stunde, die geschichtliche Stellung und Bedeutung Mozart's angedeutet. Es kommt jetzt darauf an, dem dort Gesagten noch eine nähere Ausführung zu geben.

Das Princip der vor-Mozart'schen Zeit in Bezug auf Musik war das einseitige Geltendmachen der verschiedenen Richtungen, die einseitige und gesonderte Steigerung derselben bis zur Spitze. Jetzt kam es darauf an, diese Bausteine zu einem grossen Ganzen zusammenzufassen. Betrachten wir die Verhältnisse, welche Mozart vorausgingen, so haben wir eine Zeit der Zersplitterung vor uns. Nichts erscheint allein und an und für sich ganz durchgreifend, allbeherrschend. Mozart nun hat alle diese kleineren Mächte überwältigt, sie zu einem Ganzen verbindend und aus ihnen seine Universalmonarchie schaffend. Er ist auf diese Weise der Weltcomponist geworden, der, jede einseitige

Nationalität von sich abstreifend, auf der Höhe der europäischen Musik steht. Wir gewinnen, wie schon früher erwähnt wurde, auf diesem Standpunct die Anschauung, wie die Tonkunst Italiens, Deutschlands und Frankreichs jede ein besonderes, einseitiges Princip repräsentirt, wie aus der Vereinigung dieser gesonderten Principe endlich die wahre und höchste, die universelle Musik resultirt. Jedes dieser Länder vertritt eine Seite der Tonkunst; sie zusammen bringen die Musik in ihrer Totalität zur Erscheinung. In Mozart haben wir zum ersten Male die Anschauung eines Tonkünstlers, der auf europäischem Standpunct steht, und wir erblicken darum das grosse Schauspiel, dass mit einem Male jede bloß nationale Musik zurücktritt, Mozart aber in allen Ländern zur Herrschaft gelangt. Mozart ist darum die höchste Blüthe der gesammten Musik, soweit sich dieselbe bis dahin entwickelt hatte, er bezeichnet den Culminationspunct, wenn wir ihn und seine Leistungen mit dem, was vorausgegangen war, vergleichen. Er ist es zugleich, welcher durch seine Stellung über den Gesamtverlauf der Tonkunst das Verständniss öffnet, durch den wir erkennen, wie alle vorausgegangenen Wege durchlaufen werden mussten, um zu diesem Ziel hinzuführen, wie alles Frühere darum geschah, um endlich Mozart möglich zu machen. Mit Recht erblickt daher Ulibischeff in der Entfaltung der gesammten Tonkunst eine höhere Leitung, und erstaunt über die tiefe innere Bedeutung alles dessen, was geschehen musste, um zu diesem Resultat zu kommen, über die Gesetzmässigkeit dieses Ganges. Es ist die innere Nothwendigkeit der Sache, welche Ulibischeff unter der Vorstellung einer höheren Leitung fasst. In der That ist es der strengste gesetzmässige Gang, bei aller Freiheit und Mannigfaltigkeit des Lebens, den die europäische Musik durchlaufen hat. Mozart besitzt den grossen Verstand, den Scharfsinn, die Combinationskraft Sebastian Bach's, er besitzt die Grösse Gluck's, diesen Schwung des Recitativs, er zeigt zugleich aber auch all die Schönheit, all den Zauber des blühendsten italienischen Gesanges, die schöne Sinnlichkeit dieses Landes. Mozart erscheint genährt von dem Geiste der alten Kirchenmusik und steht zugleich unter dem Einfluss der neben ihm lebendig aufsprössenden komischen Oper. Er ist gleich gross, gilt es, den tiefsten Ernst oder die sprudelndste Laune darzustellen. Das war demnach der Beruf aller Grössen vor ihm, dass sie einseitig jede Richtung bis zu der auf dieser Stufe möglichen Vollendung herausarbeiten mussten, um nun diesem von dem Weltgeiste bevorzugten Künstler das reichste Material darzubieten; es war der Beruf dieser Grössen, in Mozart unterzugehen, weil er Alles besass, was die Welt bis dahin

zerstreut besessen hatte, zugleich aber auch in ihm ihre Auferstehung und Verklärung zu finden, weil er alles Berechtigte und Bedeutende, was bis auf ihn geleistet war, die Wahrheit in jeder Richtung, in sich aufnahm. Jene Künstler der früheren Zeit, Palestrina, Händel, Bach, Gluck, übertreffen Mozart in ihrer Einseitigkeit, er übertrifft sie alle durch seine Universalität.

Betrachten wir jetzt Mozart's individuelle Entwicklung, so gewahren wir einen seiner allgemeinen Stellung entsprechenden Gang, wir sehen in dieser Entwicklung im Kleinen wiederholt, was uns im Grossen schon die Geschichte gezeigt hat. Mozart wurde mit allen Richtungen der damaligen Tonkunst frühzeitig und praktisch vertraut. Seine Reisen in Deutschland, Frankreich, England, Italien gaben ihm Gelegenheit, an Ort und Stelle sich die gründlichste Anschauung derselben zu verschaffen, sie in sich aufzunehmen und nachzubilden, so dass diese Einflüsse entscheidend für seinen späteren Kunstcharakter werden mussten. Mozart wandelte in früher Jugend, wie so viele der ihm vorangegangenen Meister, auf den Bahnen der Italiener. Später, bei reiferem Kunstverständniss, waren Gluck, Händel u. A. seine Vorbilder. So hat er gesondert einmal mehr Gluck'sches, ein anderes Mal deutsches, wieder zu anderer Zeit italienisches Wesen zur Darstellung gebracht. Gluck's Einfluss ist bemerkbar im „Idomeneo“, ein überwiegend deutscher, nationaler dagegen in der „Entführung“, später in der „Zauberflöte“. Die italienische Richtung erblicken wir, wie in früher Jugend, so wieder zur Zeit sinkender Kraft, im „Titus“. Verschmelzung aller Stile zeigt sich in den vollendetsten Werken, „Don Juan“, „Figaro's Hochzeit“. Der zweite Aufenthalt in Paris lag hinter ihm, als Mozart „Idomeneo“ schuf. Fast in keinem seiner späteren Werke hat er eine solche ernste Haltung, einen solchen Schwung, eine solche an Gluck erinnernde Würde und Erhabenheit gezeigt, wie in dieser einen griechischen Stoff behandelnden Oper. Als er die „Entführung“ componirte, lag der Ernst, die Strenge dieser Richtung hinter ihm. Er ist weicher gestimmt. Er war glücklicher Bräutigam, und schilderte sich selbst als Belmonte, der seine Constanze entführte. Das deutsche Herz tritt mehr bei ihm hervor. Später, wie gesagt, sank seine Kraft. So vollendet die „Zauberflöte“ in rein musikalischer Hinsicht dasteht, die Höhe des Standpunctes der mittleren Epoche ist nicht mehr in ihr, eben so wenig wie im „Titus“.

Dieser allgemeinen kunstgeschichtlichen Stellung, dieser individuellen Entwicklung entsprechend, zeigt sich auch seine Persönlichkeit, sein Charakter, sein Naturell. Wie es bei jedem grossen, uni-

versellen Künstler der Fall, ist seine Persönlichkeit die Einheit der extremsten Eigenschaften und Widersprüche. „Leichtentzündbare Sinne“, sagt Ulibischeff in dieser Beziehung sehr richtig, „und ein philosophischer Geist, ein von Zärtlichkeit überfließendes Herz und ein für den Calcul wunderbar organisirter Kopf; auf einer Seite Hang zum Vergnügen, eine Mannigfaltigkeit von Liebhabereien und Neigungen, welche ein sanguinisches Temperament charakterisiren, auf der anderen Seite diese hartnäckige Beharrlichkeit in der Arbeit, diese Tyrannei einer ausschliesslichen Leidenschaft, diese Tod bringende Uebertreibung der geistigen Arbeit, welches die Attribute der melancholischen Temperamente sind, den Tag über vom Strudel sich hinreissen lassend, in dem er lebte; die Nacht beim Scheine einer Lampe hinbringend, welche der Dämon der Inspiration bis zur Morgenröthe angezündet hielt: abwechselungsweise überspannt und ausschweifend, hypochondrisch und drollig, devoter Katholik und lustiger Zechbruder — dieser Art ungefähr war Mozart, der unerklärbare Mensch, weil er der Universalmusiker war, der seiner Kunst mit einer bis zur Selbstaufopferung gehenden Willenskraft oblag, und in allem Anderen als der lebendige Widerspruch und die personificirte Schwäche sich zeigte.“ So erblickten wir ihn als hinfalliges und schwaches Gefäss für jene Macht, die ihn beherrscht, für den Inhalt, der ihn erfüllt, und so erklärt sich, wenn Ulibischeff von ihm sagt, dass er sich als die personificirte Schwäche zeige. Es ist der Genius, welcher in ihm wirkt, ihn trägt und hebt, und je gewaltiger dieser, um so hinfalliger ist die Hülle, welche diesen birgt. Diese letztgenannte Seite musste zurücktreten, weil jene übermächtig war. Wenn bei Anderen die künstlerische Begabung mit der menschlichen Persönlichkeit untrennbar verbunden erscheint, so tritt die letztere hier ganz in den Hintergrund, und jene zeigt sich als das allein Herrschende. Aus Mozart's Universalität erklärt sich auch das scheinbar Haltungs- und Charakterlose seiner Erscheinung. Wie wir uns Shakespeare vorstellen müssen, als in allen Sphären des Lebens zu Hause, alle Höhen und Tiefen desselben durchwandelnd, keiner Bestimmtheit verfallend, keinem bestimmten Kreise angehörig, wie wir Goethe oft in der widerspruchsvollsten Thätigkeit erblicken und von dem Einen zum Anderen eilend, so Mozart, der allen Eindrücken sich hingab, nirgends aber dauernd verweilte, die Welt allein auf sich wirken liess, um sich durch dieselbe zu nähren und zu sättigen. Den Reichtum der gesammten Welt zu umfassen, denselben in sich zu hegen und zu tragen, alle Mächte der Menschenbrust zu offenbaren, sind solche Künstler berufen. Weil er Alles besass, konnte nicht irgend eine

einzelne Seite mit überwiegender Bestimmtheit hervortreten. In allem Widerspruchsvollen aber bildet der innere Zug des Genius die in der Tiefe verborgene Einheit, das Dauernde im Wechsel.

Dies ist das Bild des grossen Künstlers, wie es uns in den allgemeinsten Zügen entgegentritt.

Fragen wir endlich nach dem Inhalt seines Lebens und seiner Werke, so ist daran zu erinnern, wie er als kleines Kind im elterlichen Hause oftmals fragte, ob man ihn liebe, und bitterlich zu weinen anfang, wenn man es im Scherz verneinte. Was hier schon früh hervortrat, bestimmte später das Wesen des Mannes, und ist dann zur herrlichsten Entwicklung gekommen. Mozart ist der Sänger der Liebe, wie Keiner neben ihm. Die Liebe hat er dargestellt in seinen Opern in der ganzen Unendlichkeit ihrer Gestaltungen, die südlich leidenschaftliche, die deutsch-innige, die schwärmerisch zärtliche. In seiner letzten Oper, der „Zauberflöte“, hat er noch einmal den ganzen Reichthum dieser Welt der Liebe zur Darstellung gebracht, die ganze Stufenleiter derselben, möchte ich fast sagen: niedere leidenschaftliche Sinnlichkeit in der Königin und dem Mohr, gemüthliche Neigung in Papageno und Papagena, idealische in Tamino und Pamina, endlich eine allgemeine Menschenliebe, über das Verhältniss der Geschlechter hinausgerückt, in Sarastro. Dies ist, beiläufig bemerkt, der Kern des Werkes, der hinter der läppischen und albernem Aussenseite sich verbirgt. Ein von Zärtlichkeit überströmendes Herz, von dem Zauber der Schönheit umstrahlt, ist das, was Mozart's Eigenthümlichkeit speciell bezeichnet.

Mozart's Grösse beruht in dem, was er für die Oper geleistet; seine Hauptwerke sind seine Opern. Auf dem Culminationspunct seines Schaffens sehen wir in ihm den grössten Dichter auf dramatisch-musikalischem Gebiet, erblicken wir ihn neben Shakespeare und Goethe. Hier bringt er einen Reichthum von Individualitäten zur Darstellung, wie bis dahin auf musikalisch-dramatischem Gebiet noch nicht vorgekommen war, er zeigt die Fähigkeit der individuellen Charakteristik in einer Vollendung, die schlechthin einzig genannt werden muss, die Fähigkeit nämlich, lebendige, auf ihrem eigenen Mittelpunct ruhende Menschen in objectiven Gestalten hinzustellen. Don Juan, Zerline, Leporello, Donna Anna, Cherubin, Osmin, Blondchen, die ganze Fülle der von ihm geschaffenen Charaktere bezeugen diese Kraft, diese Kunst, in der Singstimme nicht blos den Ausdruck allgemein menschlicher Leidenschaft wiederzugeben, sondern in diesen Figuren und melodischen Wendungen zugleich eine Individualität zu zeichnen, so dass sich uns ein ganzer voller Mensch darstellt, bis in die äussersten

Spitzen seiner Eigenthümlichkeit bestimmt. So Herrliches Mozart auch auf dem Gebiet der Instrumentalmusik geschaffen hat, hier hat er die Entwicklung nur fortgeführt, und musste den Preis seinem Nachfolger Beethoven überlassen. Auf dem Gebiete der Oper jedoch steht er einzig und unübertroffen da. Aber auch hier ist sein Verhältniss zu den Zeitgenossen um nicht vieles verschieden von dem Gluck's. Ja, er erscheint hierin noch weniger vom Glück begünstigt, als dieser. Blieb Gluck auch der Menge unverständlich, so hatte er doch in Paris einen festen Boden gewonnen und von hier aus einen unsterblichen Ruhm sich erkämpft. Mozart war den Zeitgenossen ein Buch mit sieben Siegeln, und man traut seinen Augen nicht, wenn man die damaligen Zeitungen nachliest, und kaum hier und da eine dürftige Notiz über ihn findet, so dass Alles, was über ihn geschrieben wurde, auf wenigen Seiten Platz fände. Oefters wurde er angefeindet, zumeist ignorirt. Die einzelnen Triumphe, welche er in der zweiten Hälfte seines Lebens feierte, erscheinen mehr als Ausnahmen von der Regel. Erst die „Zauberflöte“ machte ihn populär, und erst Rochlitz blieb es vorbehalten, seine Stellung zu begründen, Missverständnisse zu beseitigen und die Verleumdung, welche seinen Charakter getroffen hatte, niederzuschlagen. Ueber das Verhältniss Mozart's zu Gluck habe ich schon früher gesprochen; ich habe die Vorzüge, die ihn über jenen erheben, sowie die Mängel, die ihn gegen diesen zurückstellen, erwähnt. Beurtheilen wir die letzteren nicht zu hart. Dass Mozart Bewusstsein über die den Zeitgenossen gemachten Concessionen besass, beweisen seine auf dem Sterbebett gesprochenen Worte, die ich Ihnen mittheilte. Er musste sich zu diesen Concessionen verstehen, wenn er überhaupt gehört werden wollte. Die Bildung für Musik war damals noch so ausserordentlich gering, die Anschauung von dem Wesen, der Bedeutung der Tonkunst eine so niedrige, dass die Menge für wahrhaftige Kunstschöpfungen, für Werke, welche keiner äusserlichen Rücksicht dienten, kein Organ besass. Ist dies doch nach so vielen, grossen Fortschritten um nicht vieles besser in der Gegenwart. Auf dem Gebiete der Oper namentlich ist es fast immer nur ausnahmsweise möglich gewesen, ausschliesslich die höchsten Kunstzwecke ins Auge zu fassen. Immer muss die Oper der Albernheit der Menge ihren Tribut bringen. Ehren wir darum Mozart, dass er nicht weiter, als er es gethan, den Forderungen seiner Zeit nachgegeben hat. Brachte er doch sein ganzes irdisches Glück dem Ewigen und Unsterblichen zum Opfer. Mozart hätte der gefeiertste Componist des Tages sein können, wenn er seinen Genius verleugnen wollte; der Arme, der beständig

mit Mangel zu kämpfen hatte, konnte reich sein, wenn er das Letztere gewollt hätte. Dieser joviale, lebenslustige Wiener aber hatte die Entsagung des grössten, ernstesten Charakters, denn das Ewige war seine Wohnstätte und alles Zeitliche berührte ihn nur äusserlich.

Aber auch auf instrumentalem Gebiet, und namentlich was Piano-forte betrifft, ist seine Bedeutung eine keineswegs zu unterschätzende. Durch ihn erhielt die Form einen immer reicheren Ausbau, daneben wurde durch die in ihm verkörperte schöne Sinnlichkeit zugleich die äussere Klangsönheit erhöht und gesteigert. Auch in dieser Beziehung ist er der Universelle, der das Schönheitsideal in seiner Totalität verwirklicht, während seine Vorgänger nur einzelne Seiten des Schönen zur Erscheinung brachten. Seine Bedeutung für Pianofortecomposition und Pianofortespiel werden wir später noch Gelegenheit haben, ins Auge zu fassen. Hier sei nur noch erwähnt, dass durch ihn die Sonate zu vier Händen in die Claviermusik eingeführt wurde.

Mozart's Anerkennung begann nach seinem Tode. Bis weit herab auf die neueste Zeit war er der unumschränkteste Herrscher in der Tonkunst. Jetzt hat ihn dasselbe Schicksal getroffen, welchem auch die Werke der früheren Meister nicht entgehen konnten. Wir sind in eine neue, von ihm nicht mehr beherrschte Epoche getreten. Die Weltanschauung Mozart's ist nicht mehr die unsrige. Die folgende Epoche aber, bemerkte ich schon früher, negirt immer die unmittelbar vorausgegangene, und erst einer späteren Zeit bleibt es vorbehalten, Gerechtigkeit zu üben, jede Einseitigkeit an ihren Ort zu stellen. So erklärt sich, wenn Mozart in der Gegenwart — wir dürfen uns dies nicht verhehlen — vernachlässigt wird, wenn er und die Werke seiner Schule, alles das, was sich ihm anschliesst, auf die Zeitgenossen nicht mehr in dem Grade wirken, wie früher. Mozart ist unserer Zeit fremder geworden, er ist nicht mehr unmittelbar der Inhalt des Tageslebens, zugleich aber steht er der Gegenwart zu nahe, er lebt noch zu sehr in dem Bewusstsein derselben, als dass er ausschliesslich nur als historische Erscheinung, vom geschichtlichen Standpunkt aus betrachtet werden könnte. So erklärt sich einfach, womit sich Mancher viel weiss. Die Gegenwart spricht damit nur aus, dass sie in ihm nicht mehr ihre ausschliessliche Befriedigung findet, dass sie einem anderen Ziele zustrebt; von objectiver Bedeutung ist diese Erscheinung, ist dieses Urtheil der Zeit nur insoweit, als darin enthalten ist, dass die Zeit seiner unmittelbaren Herrschaft vorüber. Auch in Bezug auf Goethe, ja selbst auf Schiller, den der Neuzeit verwandteren, sehen wir diese Erscheinung. Beide wirken, namentlich

von der Bühne herab, nicht mehr in der Macht, wie früher; auch sie sind dem Leben des Tages schon ferner gerückt. Es ist Kleinmüthigkeit und Verzagtheit, oder Philisterthum, dies nicht anerkennen zu wollen; es ist Gedankenlosigkeit und Unkenntniss, oder widerwärtige Frivolität, daraus einen anderen Schluss zu ziehen, als in dem oben Ausgesprochenen liegt, und vielleicht zu folgern, wie jene Horoo, in denen Deutschland sein herrlichstes Eigenthum ehrt, den Fortschritten der Zeit nicht mehr genügen könnten, die Werke derselben im Sinne von Modeproducten veraltet seien. Nicht in starrer Einseitigkeit sich zu verhärten, ebenso wenig aber haltungslos jeder vorübergehenden Meinung des Tages ein bereitwilliges Ohr zu leihen, Festigkeit und frische Beweglichkeit des Geistes zu vereinen, muss das höchste Ziel unseres Strebens sein, der Geschichte gegenüber aber, die Geister der Vergangenheit zu ehren, das, was sie geleistet, als unveräusserliches Eigenthum festzuhalten, zugleich aber auch, wenn es der geschichtliche Fortgang fordert, mit ihnen zu brechen, um dem kommenden Genius die Stätte zu bereiten.

Das äussere Leben Beethoven's ist noch einfacher, als das Haydn's und Mozart's; es sind hier noch weniger hervorstechende Einzelheiten, welche zu erwähnen wären.

Ludwig van Beethoven wurde den 17. December 1770 in Bonn geboren. Sein Vater, Johann van Beethoven, war Tenorist in der kurfürstlichen Hofkapelle, später Leiter derselben. Die Erziehung Beethoven's war weder besonders vernachlässigt, noch besonders gut. Den Elementarunterricht mit etwas Latein erhielt er in einer öffentlichen Schule; musikalische Unterweisung, zunächst im Klavierspiel, anfangs zu Hause, später von einem Opersänger Pfeiffer. Der scheue und oft störrische Knabe musste alles Ernstes an das Pianoforte getrieben werden. Zum Violinspiel hatte er noch weniger Lust. Dessenungeachtet brach sich auch bei ihm frühzeitig, wenn auch nicht in so zartem Alter, wie bei Mozart, der Genius Bahn. Seine weitere Ausbildung übernahm der Hoforganist van den Eeden, und zwar im Orgelspiel, sowie dessen Nachfolger Neeffe in der Composition. Im Jahre 1784 wurde Beethoven von dem Kurfürsten Max Friedrich als zweiter Hoforganist neben Neeffe angestellt. Schon in dieser Zeit trat er mit Compositionsversuchen hervor. Bei einer Reise nach Wien im Jahre 1787 wurde er Mozart vorgestellt und phantasirte vor diesem über ein aufgegebenes Thema zu dessen grösster Zufriedenheit. Endlich im Jahre 1792 nahm Beethoven seinen dauernden Aufenthalt in Wien, und mit dieser Uebersiedelung

schliesst die erste Epoche in seinem Leben; er selbst hielt diese Zeit für seine glücklichste, obschon sie durch vieles Ungemach, herbeigeführt durch den unregelmässigen Lebenswandel seines Vaters, verdüstert wurde. Die Reise nach Wien hatte zwar anfangs nur die Bestimmung, sich unter Haydn's Leitung auszubilden; der Kurfürst unterstützte Beethoven zu diesem Zweck; bald aber fasste unser Meister den Beschluss, dort zu bleiben, selbst für den Fall, dass er die Pension verlieren sollte. Eine seiner ersten Bekanntschaften war die van Swieten's, eines Kunstmäcens, der überhaupt in dem Leben der Wiener Künstler eine grosse Rolle spielt. Eine andere einflussreiche Bekanntschaft war die des Fürsten Lichnowsky. Dieser setzte für Beethoven einen Jahresgehalt von 600 fl. aus, den er so lange beziehen konnte, als er keine feste Anstellung hatte. Insbesondere war es die Fürstin, die sich sehr für ihn interessirte, alles Thun und Lassen an dem oft übellaunigen und in sich gekehrten Jüngling schön, künstlerisch, originell und liebenswürdig fand, und ihn daher immer bei dem strengeren Fürsten zu entschuldigen wusste. „Mit grossmütterlicher Liebe“, sagte Beethoven später, „hat man mich dort erziehen wollen, die so weit ging, dass oft wenig fehlte, dass nicht die Fürstin eine Glasglocke über mich machen liess, damit kein Unwürdiger mich berühre oder anhauche.“ Aus dem Unterricht bei Haydn wurde nicht viel; schon während desselben hatte Beethoven eine Zeit lang insgeheim bei Schenk, dem Componisten des „Dorfbarbiers“, Studien im Contrapunct gemacht; später wurde Albrechtsberger sein Lehrer. Unser Meister war bald der Mittelpunkt des ganzen musikalischen Lebens; sein Genie musste eben so sehr die Aufmerksamkeit auf ihn lenken, wie sein Naturell, sein Charakter. Schon jetzt zeigte sich der Drang nach Unabhängigkeit, sein fester, entschiedener Sinn, der sich am wenigsten vor äusseren Grössen zu beugen liebte. Die gewaltige, alle Schranken durchbrechende Natur unseres Meisters gerieth in vielfache Conflicte mit den Verhältnissen, und seine Beschützer und Freunde hatten immer zu thun, um wieder gut zu machen, was der fessellos Einherschreitende übel gemacht hatte. Auch Neid und Scheelsucht erhoben nun schon ihre Waffen gegen den Arglosen und Unbefangenen, dessen innere und äussere Originalität mehr als einen Angriffspunct darbot. In diese Zeit fallen die drei ersten Trios, die drei Haydn gewidmeten Sonaten, einige Quartette für Streichinstrumente, zwei Concerte für Pianoforte, das Septett, die erste und zweite Symphonie u. s. f. Er hatte jetzt schon so viel Bestellungen auf Werke, dass er nicht alle befriedigen

konnte. Im Jahre 1800 finden wir ihn mit der Composition seines „Christus am Oelberg“ beschäftigt, dessen erste Aufführung aber erst 1803 stattfand. Im Spätherbst des erstgenannten Jahres kam die zweite Symphonie mit dem C-moll-Concert zum ersten Male zur Aufführung. So erblicken wir ihn künstlerischer Thätigkeit fortwährend zugewendet, und sein Leben würde einen durchaus ruhigen Verlauf zeigen, wenn nicht jetzt schon der Einfluss seiner beiden Brüder, Carl und Johann, sich geltend gemacht hätte, und dadurch Störungen der widerwärtigsten Art hervorgerufen worden wären. Auch das Unglück seines Lebens, seine Harthörigkeit, begann mehr und mehr sich festzusetzen, und so sehen wir den anfangs heiteren, in seinem Inneren sonnenklaren Meister bald schmerzlichen Eindrücken und Stimmungen hingegeben. In dieser Stimmung schrieb er sein Testament vom Jahre 1802, ein rührendes Denkmal seines damaligen Zustandes. Erst im Herbst 1802 war der Gemüthszustand wieder soweit gebessert, dass er den längst gefassten Plan, den Helden der Zeit, Napoleon, durch ein grösseres Instrumentalwerk zu feiern, verwirklichen konnte. So schrieb er 1803 seine „*Sinfonia eroica*“. Das für den ersten Consul Frankreichs sauber abgeschriebene Manuscript sollte eben nach Paris gesendet werden, als die Nachricht ankam, Napoleon habe sich zum Kaiser krönen lassen. Beethoven war seiner politischen Gesinnung nach Republikaner. Dasselbe glaubte er von Napoleon. Voll Ingrimm und unter einem Schwall von Verwünschungen riss er den Titel entzwei und warf die Symphonie zu Boden, wo sie lange unberührt lag. Endlich erschien sie unter dem späteren Titel. In den Jahren 1804 und 1805 war Beethoven fast ausschliesslich mit der Composition seines „Fidelio“ beschäftigt. Am 20. November des Jahres 1805 wurde die Oper zum ersten Male auf dem Theater an der Wien aufgeführt, vor einem Publicum, welches grossentheils aus französischen Soldaten bestand, weshalb es nicht eben Wunder nehmen darf, wenn sie nicht gefiel. Die unangenehmen Erfahrungen aber, welche der Tondichter machen musste, verleiteten ihm die Thätigkeit auf dramatischem Gebiete so sehr, dass er später nur noch einmal mit dem Plane umgegangen ist, eine Oper zu schreiben. Auf Sturm und Gewitter folgte indess der heiterste Sonnenschein, Beethoven schrieb, wieder beruhigt, die vierte Symphonie. Rasch nach einander, in den Jahren 1806—1808, folgten die fünfte und sechste, und die erste Messe Op. 86. Beethoven's äussere Verhältnisse hatten sich nach und nach immer günstiger gestaltet. Er erhielt ansehnliche Honorare und viele Geschenke an Werth, die aber in der Regel schnell wieder verschwanden, da sie ihm

entwendet wurden. Im Jahre 1809 gelangte an ihn der Ruf, mit einem Gehalt von 600 Ducaten als Kapellmeister zu dem König von Westphalen zu gehen. Es war dieser Antrag der einzige in seinem Leben; seine Taubheit machte später die Thätigkeit als Musikdirector völlig unmöglich. Da man es aber für Oesterreich nicht ehrenvoll erachtete, ihn gehen zu lassen, so wurde ihm von Seiten des Erzherzogs Rudolph, des Fürsten Kinsky und des Fürsten Lobkowitz das Anerbieten gemacht, in Oesterreich zu bleiben, wofür ihm diese einen Gehalt von 4000 fl. aussetzten. Beethoven ging darauf ein, schon im Jahre 1811 aber wurde diese Summe auf ein Fünftheil reducirt, und später schmolz der kleine Rest noch mehr zusammen. So blieb Beethoven sein ganzes Leben hindurch in der vollen, oftmals aber, namentlich für Naturen, wie die seinige, verhängnissvollen Freiheit, ganz seinen Ideen leben zu können. Die zweideutige Gunst dieses Verhältnisses setzte ihn zwar mehr als Mozart in den Stand, sich ungetheilt der Composition zu widmen, verleitete ihn in Verbindung mit seiner Taubheit aber auch, sich mehr und mehr in sich zurückzuziehen, so dass einsiedlerische Abgeschlossenheit und selbstquälerische Versenkung in den Schmerz endlich ganz die Oberhand gewannen. Beethoven privatisirte, er lebte im Winter in der Stadt, im Sommer auf dem Lande. Er liebte es dabei, so oft mit seinen Wohnungen zu wechseln, dass er deren oft mehrere zu gleicher Zeit hatte. — Das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts war die productivste Zeit seines Lebens, und um nicht vieles später war die Zahl der Werke bis nahe an Op. 100 gestiegen. In das Jahr 1812 fallen die siebente und achte Symphonie. In demselben Jahre machte Beethoven in einem böhmischen Bade Goethe's Bekanntschaft und widmete ihm die innigste Zuneigung und Verehrung. „Damals“, erzählte er später Rochlitz, „habe ich mir auch meine Musik zu seinem „Egmont“ ausgesonnen; und sie ist gelungen — nicht wahr? Der Goethe hat den Klopstock bei mir todt gemacht“ u. s. w. Weniger scheint Goethe Beethoven's Bedeutung erkannt zu haben. Der grosse Dichter besass zu wenig Sinn für Musik, stand auch der Beethoven'schen Richtung viel zu fern, als dass er ihn hätte verstehen können. In das Jahr 1813 fällt die „Schlacht von Vittoria“. Dieses Werk wurde die Quelle mannigfacher Betrübniß für Beethoven durch einen Streit mit dem Mechanicus Mälzel. Auch die Gelegenheitsmusik der Cantate „Der glorreiche Augenblick“ gehört der bald folgenden Zeit an. Sie wurde von dem Wiener Magistrat bei Beethoven bestellt, um die Anwesenheit der verbündeten Monarchen im Jahre 1814 zu feiern. Ueberhaupt waren

die Wintermonate von 1814 auf 1815 für Beethoven interessant; unzählige der anwesenden Fremden drängten sich, um ihm ihre Huldigung darzubringen. Später sind die Tage der Freude immer seltener für ihn geworden; sein Geschick nahm eine immer schmerzlichere Wendung. Vielen Kummer bereitete ihm namentlich sein Neffe, für den er väterlich sorgte, den er väterlich liebte. Jetzt nahte auch allmählich die Zeit, wo Rossini immer grössere Geltung, immer grössere Triumphe errang, durch die Beethoven in der That für den Augenblick ganz zurückgedrängt wurde. Im ersten Falle war er nicht ganz ohne Schuld. Er hatte sich an diesem Neffen eine Last aufgebürdet, die unnöthig war, die er hätte vermeiden können. So sehr wenig mit den Verhältnissen des Lebens vertraut, mussten ihm schon aus diesem Umstände Schwierigkeiten erwachsen, wie viel mehr noch dann, als dieser Neffe, anfangs hoffnungreich, später sich gänzlich verirrt. Wir dürfen indess kaum wagen, den grossen Tondichter deshalb zu tadeln. Im unbefriedigten Verlangen nach Liebe, vielfach gekränkt, getäuscht, häuslichen Glückes, welches jedenfalls seinem Leben eine ganz andere Gestalt gegeben haben würde, entbehrend, hing er sein Herz an diesen Verwandten, Entbehrungen erduldend aus der wunderlichen Grille, ihm ein Vermögen zu hinterlassen. — Zur Feier der Installation des Erzherzogs Rudolph als Erzbischof von Olmütz, die auf den 9. März 1820 festgesetzt war, fasste Beethoven den Entschluss, eine grosse Messe zu schreiben. Er begann dieselbe im Winter von 1818 auf 1819. „Gleich bei Beginn dieser neuen Arbeit“, erzählt Schindler in seinem biographischen Werk, „schien sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben, welches besonders seine älteren Freunde wahrnahmen, und ich muss gestehen, dass ich Beethoven niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustand absoluter Erdenentrücktheit gesehen habe, als dies vorzüglich im Jahre 1819 mit ihm der Fall gewesen.“ Beendet wurde indess die Messe, dieser Koloss, erst im Sommer 1822, also nicht an dem bestimmten Termin, nachdem er drei Jahre daran gearbeitet hatte. In den Wintermonaten von 1821 schrieb Beethoven die drei Klaviersonaten Op. 109, 110 und 111, endlich vom November 1822 bis zum Februar 1823 die neunte Symphonie. Viel Freude gewährte ihm die erste Aufführung dieser beiden grossen Werke, obschon es auch hier ohne Widerwärtigkeiten nicht abging, und entschädigte ihn wenigstens in Etwas für den Mangel an Verständniss, die Vernachlässigung, die er seit einer Reihe von Jahren hatte erfahren müssen. Beethoven war um diese Zeit in Wien nur von den gediegenen Kunstfreunden geschätzt, und so darf es uns

nicht Wunder nehmen, wenn Spuren gekränkten Selbstgefühls bei ihm wahrnehmbar sind. Datirt sich doch das allgemeinere Verständniss seiner Werke, auch im übrigen Deutschland, erst vom Jahre 1830, seitdem die Richtung, die er vertrat, entschiedener im Leben der Völker zur Geltung gekommen war, während die erbärmliche Zeit von 1820 bis 1830 ihm entschieden feindlich sein musste. Gegen Ende des Lebens bemächtigte sich des gewaltigen Mannes immer mehr eine beklagenswerthe Verstimmung, körperliche Leiden gesellten sich hinzu. So that er den traurigen Schritt, bei der Philharmonischen Gesellschaft in London um eine Unterstützung nachzusuchen. Ende des Jahres 1826 kam er krank in Wien an. Er hatte sich eine Lungenentzündung zugezogen, der bald die Spuren der Wassersucht folgten. Diese Krankheit machte den Aerzten damals grössere Schwierigkeit als gegenwärtig; er musste derselben unterliegen und starb am 26. März 1827 während eines starken, unter gewaltigem Hagelschlag sich entladenden Gewitters, 56 Jahre alt.

Beethoven besitzt nicht jene Behaglichkeit, jene Zufriedenheit mit dem Dasein, welche Haydn und Mozart charakterisirt, jene heitere Lebenslust; er erscheint uns als eine stürmische, von den gewaltigsten Leidenschaften bewegte Natur, voll des tiefsten Ernstes, ohne jene glückliche Leichtigkeit, welche Mozart im Leben und in der Kunst eigenthümlich, als eine von dem reichsten, mächtigsten Inhalt erfüllte Persönlichkeit, eine Persönlichkeit aber, welche, einsam auf sich selbst gestellt, dem unmittelbaren Leben sich entzieht, in die Tiefen ihres eigenen Inneren hinabsteigt. Beethoven ist überwiegend Charakter und zwar bei aller Weichheit, Zartheit, bei allem künstlerischen Stimmungswechsel ein fest ausgeprägter, eiserner, während Mozart, ein Bild heiteren Künstlerthums, ohne Nachtheil zwar für Festigkeit und Consequenz, doch in Folge seiner Universalität in allen Farben schillert. Beethoven ist einseitiger, subjectiver, er offenbart die Welt seines eigenen Inneren, Mozart den Reichthum des Lebens, die unendliche Mannigfaltigkeit der Individualitäten. Seine politische Gesinnung verlieh ihm eine oppositionelle Stellung; er gehört einer bestimmten Partei an, während Mozart's Gebiet die menschliche Natur in ihrer Allgemeinheit ist. Beethoven ist der Inhalt, der ihn erfüllt, Hauptzweck, Mozart die künstlerische Gestaltung desselben; bei keinem anderen Tonkünstler tritt mit solcher Macht die Schwere des Inhaltes hervor; Beethoven ist ein Mann, ihm ist es tiefster Ernst um die Interessen, welche ihn erfüllen. So erscheint er als ein nur unter den härtesten Kämpfen vollendeter „Faust“. Auch Mozart ist ideal, aber so, dass er die wirkliche Welt verklärt; Beethoven stellt sein ideales Innere der wirklichen Welt

gegenüber. Ihm ist es darum unmöglich, in Stoffen wie „Don Juan“, „Figaro's Hochzeit“ Befriedigung zu finden. Was Mozart Gelegenheit gab, das Höchste zu leisten, verschmäht er. Zwei Umstände, wie erwähnt, griffen mit niederdrückender Gewalt in sein Leben ein, seine Taubheit und die dadurch hervorgerufene Absonderung von der Welt und der Mangel häuslichen Glücks, so dass sein ganzes Leben ein fortwährendes Sehnen darnach war. Beide Umstände trugen dazu bei, seine kühne Originalität immer fester auszuprägen, sie waren aber auch Ursache, dass mehr und mehr der Schmerz sich seiner bemeisterte. So erscheint, in späteren Jahren namentlich, die Freude nur im Geleite des tiefsten Schmerzes, so erblicken wir bald die grimmige Lust der Verzweiflung, bald den humoristischen Wechsel der Gegensätze, Ideales und Dorkomisches, Volkmässiges, Trauer und leidenschaftliche, maasslose Lust, zu Zeiten auch eine von der Welt und ihren Kämpfen sich empor schwingende ideale Freude.

Haydn, der Begründer der Instrumentalmusik, war in den Fächern der Gesangs- und Instrumentalmusik gleich thätig; bei Mozart zeigt sich sogar Bevorzugung des Gesanges; Beethoven ist überwiegend Instrumentalcomponist. So Gewaltiges er auch auf dem Gebiete der Gesangsmusik geleistet, es stellt sich als untergeordnet dar im Hinblick auf seine Instrumentalschöpfungen. Mit ihm erlangt zugleich die Instrumentalmusik das Uebergewicht, namentlich in Norddeutschland; diese dritte, wichtigste Gattung der Tonkunst steht an der Spitze der Entwicklung im gegenwärtigen Jahrhundert. Wie Mozart in der Oper alten Stils den unübertroffenen Höhepunkt bildet, so Beethoven auf dem letztgenannten Gebiete. Hier ist es daher auch, wo wir das ihn von seinen Vorgängern Unterscheidende, den Fortschritt über diese hinaus antreffen. In der kirchlichen, wie dramatischen Musik war das für die bisherigen Weltzustände Höchste geleistet worden; die Instrumentalmusik war die allein noch übrig gebliebene Sphäre. Daher erblicken wir sogleich als unterscheidendes Merkmal, wie Beethoven von dem Pianoforte seinen Ausgangspunkt nahm, und hier seine tiefsten Gedanken niederlegte, während seine Vorgänger, mit Ausnahme Sebastian Bach's, demselben im Ganzen doch nur eine geringe Aufmerksamkeit und eine mehr nur gelegentliche Beachtung zugewendet hatten. Er wurde für die neue und neueste Pianofortemusik der Mittelpunkt der gesammten Entwicklung; was aber, bei den Schranken des Instruments, das Pianoforte nicht mehr zur Darstellung bringen konnte, dafür diente ihm das Orchester; er vollendete so das durch Haydn und Mozart Begonnene, und gab zugleich den Anstoss für die neueste Entwicklung. Charak-

teristisch für die Beethoven'sche Instrumentalmusik nun ist zunächst die grössere Macht des Inhalts, welche zugleich eine Erweiterung der Form, eine Steigerung aller Mittel des Ausdrucks zur Folge hatte. Im Gefolge dieser grösseren Bedeutung des Inhalts sehen wir das Streben nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks, wodurch die reine, mit dem Worte nicht verbundene Tonkunst für die Darstellung ganz bestimmter Seelenzustände befähigt wurde. Früher, bei Haydn und Mozart, war das Werk der Instrumentalmusik überwiegend ein freies Tonspiel von unbestimmterem, allgemeinerem Ausdruck. Beethoven dagegen zeichnet bestimmte Situationen, schildert deutlich erkennbare Seelenzustände, und steigert damit das Instrumentenspiel zu einer Bestimmtheit des Ausdrucks, die es früher nicht besessen hatte. Eng damit in Verbindung steht die poetische Richtung, welche er verfolgt, das Streben, ein poetisches Bild dem Hörer vor die Seele zu führen, eng damit in Verbindung auch die dramatische Lebendigkeit seiner Compositionen, welche durch die zur Darstellung kommende Entfaltung des Inhalts hervorgerufen wird. Früher, bei Mozart, war eine verständig-logische Ausarbeitung das die Gestalt des Tonstücks Bestimmende; jetzt tritt diese Behandlung zurück, ist nicht mehr das Leitende, allein Gestaltende, und der Tondichter folgt seinem poetischen Entwurf, indem er ein grosses Seelengemälde, reich an unterschiedenen Stimmungen, an uns vorüberführt. Endlich ist es das humoristische Element, welches sich in seinen Werken geltend macht, zum ersten Male auf dem Gebiete der Tonkunst überhaupt. Es ist das Wesen des Humors, sich in den extremsten Gegensätzen zu ergehen, die contrastirendsten Stimmungen einander nahe zu bringen, sie gegenüberzustellen, sich wechselseitig bekämpfen und aus diesem Kampfe erst die Versöhnung, die Verschmelzung aller widerstreitenden Elemente hervorgehen zu lassen. So erblicken wir bei Beethoven, wie schon vorhin angedeutet, den zerreissendsten Seelenschmerz und ausgelassene Lust, schwärmerische Verzückung und Hausbacken-Derbes. Bei Mozart finden wir stets die gleiche ideale Hoheit; Beethoven geht fort zu Gegensätzen; dort sind dieselben vermittelt in schöner Harmonie, hier treten sie einseitig hervor; Mozart's Werke bieten das Bild eines in vollen Wogen majestätisch dahinrauschenden Stromes, die Beethoven's das Bild des wildaufgeregten Meeres.

Was speciell die Entwicklung unseres Meisters betrifft, so stellt sich uns diese, je nach dem Eintheilungsgrunde, den man aufstellt, in zwei oder drei Epochen dar. Früher zog man die letztgenannte, in der That mehr äusserliche Eintheilung vor; neuerdings entscheidet man sich, nach dem Vorgange Liszt's, mehr für die erstere. Natürlich sind derartige

Gliederungen überhaupt nur Abstractionen für die Betrachtung, während die Entwicklung selbst in ununterbrochenem Zusammenhange vor sich geht. Im lebendigen Fortgange, mit seltener Consequenz, entwickelt sich Beethoven vom ersten Beginn seiner Thätigkeit bis zum Schlusse derselben. Sein künstlerisches Innere entfaltet sich, und diesem consequenten Wachsthum entspricht zugleich die Ausdrucksweise und die jedesmalige Eigenthümlichkeit. Will man trennen und einer ersten Orientirung zu Hülfe kommen, so kann man die alte Eintheilung beibehalten. Dieser Auffassung zufolge ist die erste Epoche diejenige, in der er, bei aller schon entschieden hervortretenden Eigenthümlichkeit, im Ganzen sich doch noch im Charakter und Stil seiner Compositionen Haydn nähert. Die zweite die, wo seine Richtung völlig ausgeprägt erscheint, und uns Beethoven in seiner eigensten gesunden Natur entgegentritt; hierhin gehören alle die Werke, welche früher vorzugsweise Geltung und Eingang beim Publicum gewonnen haben. Die dritte wird charakterisirt durch seine, in gewissem Sinne allerdings krankhaft in sich zurückgezogene Subjectivität. Es sind die Seelenzustände eines ganz Vereinsamten, allem menschlichen Verkehr Entfremdeten, welche hier zur Darstellung kommen. Mit den Werken dieser Stufe hat die Welt bekanntlich sich am spätesten und erst in neuerer Zeit befreundet; sie waren bis dahin dem allgemeineren Verständniss verschlossen, denn gemeinlin dauert es auf dem Gebiete der Musik länger als anderwärts, bevor man sich zu einem Fortschritt entschliesst, bevor man, bis dahin von der Macht träger Gewohnheit befangen, Neigung spürt, auf etwas Neues und Abweichendes einzugehen. Jetzt aber dürfen wir sagen, dass sie die nach Seite des Inhaltes gewaltigsten sind. Entfernt sich Beethoven darin mehr und mehr von der Allen gemeinsamen Grundlage, entfremdet er sich in denselben der Gesamtstimmung seiner Zeitgenossen, so geschieht dies aus keinem anderen Grunde, als weil er darin eine Welt aufbaut, die, in die Zukunft mächtig hinausgreifend, erst später Eigenthum Aller zu werden bestimmt war. Unverstanden von seiner Zeit, war ein Zurückziehen in die innersten Tiefen seiner Persönlichkeit die nothwendige Folge. Diese Absonderung, diese Isolirung seines Selbst ist es, was zunächst als krankhaft erscheint; je weiter wir vorschreiten im Verständniss, um so mehr auch lernen wir diese Seite im rechten Lichte betrachten. Dass das, was das Gemeinsame Aller zu sein bestimmt ist, zunächst nur als Inhalt dieser Persönlichkeit auftritt, eingeschlossen in dieselbe, darin besteht für eine fortgeschrittene Zeit nur anfangs das Befremdliche.

Betrachten wir endlich den Inhalt, den Beethoven in seinen

Werken zur Darstellung gebracht hat, so wurde schon vorhin bemerkt, wie seine wesentlichste Eigenthümlichkeit darin besteht, dass dieser übermächtig hervortritt. Es ist der Inhalt des 19. Jahrhunderts, von welchem Beethoven erfüllt ist, es ist das Streben nach Freiheit, nach Verwirklichung dieses höchsten Zieles der Menschheit; darum in ihm der Bruch mit dem Bestehenden, das Erbauen einer inneren, idealen Welt; er bringt nicht die Befriedigung des Genusses, des vollen Besitzes zur Darstellung, er singt nur die Sehnsucht. Beethoven eröffnet uns darum eine Perspective in eine unendliche Zukunft, während Mozart in seiner Zeit aufgeht. Ein so hohes, freies Bewusstsein Mozart besass, so sehr er uns die Unendlichkeit der menschlichen Natur vor Augen legt, Beethoven's Horizont ist ein umfassenderer. Beethoven ist es auch gewesen, der zuerst wieder in neuerer Zeit durch die Gewalt des Inhaltes, durch den tiefen Ernst, mit dem er denselben ausspricht, in den Musikern ein Bewusstsein von der Würde ihres Berufes erweckte, der thatsächlich jener durch die Wendung der Kunst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hervorgerufenen, weitverbreiteten Meinung, als sei es in der Kunst allein und ausschliesslich nur auf heiteren Genuss abgesehen, entgegentrat, der das Bewusstsein wach rief, zu dem auf anderen Wegen auch die neuere Wissenschaft gelangte, dass dem Künstler der höchste Inhalt der Menschheit zur Offenbarung übergeben sei. Tiefbedeutsam und charakteristisch für ihn sind in dieser Beziehung die Worte, welche er in den herrlichen Briefen an Bettina ausspricht: „Rührung passt nur für Frauenzimmer (verzeih' mir's), dem Mann muss Musik Feuer aus dem Geist schlagen“.

Ich gedenke schliesslich noch der allgemeinen geschichtlichen Stellung, welche Beethoven einnimmt.

Deutschlands Eigenthümlichkeit besteht in dem Uebergewicht des subjectiv-geistigen Elements, unsere Kunst zeigt von Haus aus einen mehr spiritualistischen Charakter; hier ist der gesammte Schauplatz in das Innere des Menschen verlegt. Die Unendlichkeit des Geistes ist es, das über die Schranken der Welt Hinausstrebende, das Romantische im Gegensatz zum Classischen, was hier zur Darstellung gelangt, während die italienische Kunst, ähnlich der antiken, mehr an die Erscheinung sich anschliesst. Indem aber unsere Kunst den Schritt von der Epoche des erhabenen Stils zu dem des schönen vollbrachte und in Mozart den Höhepunkt dafür erreichte, trat sie zugleich mehr und mehr aus ihren nationalen Schranken heraus, verliess diesen subjectiv-geistigen Boden und ergänzte sich durch die Sinnlichkeit Italiens. Deutschland zeigt jetzt dasselbe Bild im Kleinen, was die Anschauung

der gesammten europäischen Musik gewährt, das wesentlich Zusammengehörige der verschiedenen Stile; es vollbringt durch Mozart die organische Ineinsbildung derselben, es bildet den Mittelpunkt, in welchem alle Strahlen sich sammeln, und von dem sie wieder ausgehen. Dies ist jener Moment umfassender Durchdringung und Einigung der Gegensätze, auf den ich schon mehrmals hinzudeuten Gelegenheit hatte. Später, nach Mozart, trennen sich die in ihm vereinigten Richtungen aufs Neue, der weitere Fortgang bestand nun darin, dass das Verbundene sich wieder schied und jede Seite in ihrer Sonderung aufs Neue sich zu entwickeln suchte. Die einzelnen Länder, welche in ihm ihre ausschliessliche Wahrheit gewonnen hatten, verselbstständigen sich wieder, machen sich abermals in ihrer Besonderheit geltend, treten endlich einander feindlich gegenüber, immer jedoch so, dass der Durchgang durch jenen Einigungspunct sichtbar bleibt. Jedes führt nun seine Richtung zu einer neuen Spitze, die sich aber wesentlich von der früheren dadurch unterscheidet, dass der durch Mozart gewonnene Reichthum mit hinübergenommen, wenn auch einseitiger gestaltetet, die besondere nationale Weise dadurch bezeichnet wird. So zog sich jetzt die deutsche Musik wieder auf ein geistiges Gebiet zurück und warf die nicht ursprünglich nationalen Elemente aus sich heraus. Der Mittelpunkt unserer Kunst war stets ein geistiger geblieben, und es vermochte dieselbe darum auch jetzt eine erneute, gesteigerte Schöpferkraft zu offenbaren. Als die Tonkunst in Italien in Sinnlichkeit unterging, konnte Deutschland in Beethoven einen neuen höchsten Aufschwung nehmen, und jetzt die Subjectivität den ganzen Reichthum ihres Inhalts entfalten. Deutschlands Kunst nimmt in Beethoven die Rückwendung zum Geist, damit zugleich zum Vaterländischen im engeren Sinne. Früher hatte das Nationale auf weltlichem Gebiet ebenfalls sich geltend gemacht, aber einseitiger, beschränkter, nur als Moment, neben andern gleich sehr berechtigten Richtungen; jetzt tritt es auf, gehoben durch die Errungenschaften Mozart's, gesteigert durch diesen Durchgangspunct, als das allein Herrschende und Berechtigte. Die frühere universelle Höhe ist verlassen, ein neuer Gipfel aber erstiegen durch die tiefere Besinnung auf das Nationale, durch die Macht und Grösse des Inhaltes, durch diese Sympathie mit den geistigen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts. Nach der Sättigung und Durchdringung mit dem italienischen Princip nimmt unsere Tonkunst wieder eine subjectivere, spiritualistische Wendung. Beethoven's That war diese Rückwendung zum Geist, der zugleich sinnlichen Richtung seines Vorgängers gegenüber, war das erneute Durchbrechen der Schranken der

Erscheinung. Dies bezeichnet den grossen Aufschwung, welchen unsere Tonkunst in neuerer Zeit genommen hat. Eine Unendlichkeit des Geistes hat sich aufgethan und ein umfassender Horizont ist eröffnet; es ist das Uebergewicht des Idealen, welches in allen dem Fortschritt angehörenden Erscheinungen sich geltend macht und nach jeder Seite hin die früheren Schranken überwindet, es ist die zur Spitze hindrängende Subjectivität, welche nach Befreiung ringt. Wie wir auf dem Gebiete der Oper in Gluck und Mozart zwei Gipfelpuncte hatten, so jetzt in Mozart und Beethoven, was die neuere Entwicklung betrifft. Beethoven aber ist mit Sebastian Bach die höchste Erscheinung auf speciell deutschem Gebiete.

Mit dieser Bestimmung kann ich die heutige Vorlesung beschliessen; in der nächsten haben wir, um zu einer immer concreteren Anschauung der Heroen unserer Tonkunst zu gelangen, die heute begonnene Betrachtung fortzusetzen.

Fünfzehnte Vorlesung.

Allgemeine Charakteristik Haydn's, Mozart's und Beethoven's.

Haydn, Mozart und Beethoven spiegeln schon in ihren äusseren Verhältnissen die Entwicklung der deutschen Zustände und des deutschen Geistes im Laufe des letzten Jahrhunderts ab. Erblicken wir Haydn abgeschlossen in kindlich-patriarchalischen Zuständen, folgen wir Mozart in die bunte Mannigfaltigkeit des Lebens, so werden wir durch Beethoven, den Einsamen, in eine innere Welt geführt, die unabhängig von und neben der äusseren sich erbaut, eine Welt des Geistes, welche über die bestehende hinausgreift; eine innere Unendlichkeit thut sich auf, in welcher Beethoven, der bestehenden Welt gegenüber, die ausschliessliche Wahrheit findet. Wir haben diese Anschauung schon in der letzten Vorlesung bei einer noch gesonderten Betrachtung Haydn's, Mozart's und Beethoven's, ihres Lebens und ihrer Werke, gewonnen. Treten wir jetzt einer vergleichenden Charakteristik der drei Meister näher, um das Wesen derselben immer entsprechender, immer tiefer zu erfassen.

Haydn, ein pünktlicher, ordnungsliebender Mann, beobachtete stets die conventionellen Schranken mit Strenge; schon am frühen Morgen erschien er in vollständiger Toilette, so dass er nur Hut und Stock zu nehmen nöthig hatte, um ausgehen zu können. Sobald er eine grössere Composition unternahm, suchte er seine besten Kleidungsstücke hervor und kleidete sich sauber und nett an; nur so geschmückt vermochte er zu schreiben. Er ist nie von der einmal eingeführten Ordnung abgewichen, er ist nie, auch als er sich in ganz anderer Lage befand, aus den Schranken herausgetreten, die ihm frühere Verhältnisse gezogen hatten; streng hielt er darauf, jeden Abend seine Wirthschaftsrechnungen selbst durchzusehen. Das Ehrenfeste, Geordnete, Verständig-

Praktische früherer Künstler tritt noch überwiegend bei ihm hervor. Dass er lange kümmerlich gelebt hatte, lange in untergeordneten Verhältnissen sich hatte bewegen müssen, ist auch noch in späteren Jahren bemerkbar. Er ist im Aeusseren, in seiner Lebensstellung, ein stiller, unscheinbarer Bürger; dieser und der Künstler sind bei ihm streng geschieden. Im Reiche des Inneren waltet der künstlerische Geist unumschränkt, aber er ist machtlos, wo die äussere Welt beginnt. Mozart dagegen ist der freisinnige, geniale Künstler, welchem die Kunst das gesammte Dasein erfüllt und der daher alles Uebrige sorgloser und nachlässiger behandelt, unmittelbar von seiner Natur zu solchem Verhalten bestimmt. Mozart ist das Vorbild eines Künstlers im modernen Sinne, und wie damals in der deutschen Poesie durch die Männer der Sturm- und Drang-Periode die früheren Schranken niedergerissen wurden und das Genie sich hinstellte als eine Macht von Gottes Gnaden, gesetzgebend für die Welt, so sehen wir auch, wie Mozart, befreit von den Fesseln, welche die Starrheit früherer Zustände geschaffen hatte, die künstlerische Existenz als die höher berechnigte der äusseren Welt gegenüber hinstellt. Beethoven endlich ist der kühn sich auf sich selbst Stellende, der seine Berechnigung erkennt einer ganzen Welt gegenüber. War früher die äussere Welt das Uebermächtige, die Subjectivität Niederhaltende, bringt uns Mozart Versöhnung des Inneren und Aeusseren zur Anschauung, so ist die Bewegung jetzt auf der entgegengesetzten Seite angelangt. Das Individuum ist der Herr, welcher der Welt Gesetze vorschreibt und in sich selbst eine tiefere Berechnigung empfindet, als alles Bestehende, als insbesondere staatliche und sociale Zustände beanspruchen können. Aus Charakter, oder in übermüthig humoristischer Laune, mit Bewusstsein, überspringt Beethoven oftmals alle Schranken und bindet sich am wenigsten an Sitte und Herkommen. — Das Verhalten unserer Meister dem Bestehenden gegenüber ergiebt sich hieraus von selbst. Haydn „war mit Kaisern und Königen und vielen grossen Herron umgegangen, aber auf einem vertraulichen Fusse wollte er mit solchen Personen nicht leben und hielt sich lieber zu Leuten von seinem Stande“. Um Beethoven's Ansicht zu charakterisiren, ist es ausreichend, an die bekannte Anekdote in Karlsbad zu erinnern, wo er, mit Goethe lustwandelnd, die Begrüssung Seitens des Oesterreichischen Hofes abwartete, sich mitten hinein begebend „in den dicksten Haufen“, während Goethe ehrerbietig grüssend zur Seite stehen blieb. Mozart nimmt seine Stellung in Mitte dieser beiden Extreme. Er war als kleiner Junge der „Kaiserin auf den Schooss gesprungen und hatte sie herzlich abgeküsst“. Erwachsen, zeigte er

sich als Mann, der sich seines Werthes bewusst ist, stets aber durchdrungen von der treuesten Verehrung für seinen Kaiser.

Haydn war unglücklich verheirathet. Als seine Geliebte ins Kloster gegangen war, hatte er sich die ungeliebte Schwester derselben aufschwätzen lassen. Seinem eigenen Geständniss zufolge war er für die Reize anderer Frauen nicht unempfänglich, und wenn er noch im Alter von ihm weggehenden Freunden „viele Grüsse allen schönen Weibern“ auftrug, so zeigt dies, welche Richtung seine Ideen in dieser Hinsicht genommen hatten. Aber es war dies Alles nicht mehr als ein Spiel zu Neckereien aufgelegter Phantasie. Er hielt streng auf äussere Ordnung und Sitte, und als die Königin von England ihn nach Windsor einlud, und lächelnd gegen ihren Gemahl bemerkte, „dann *tête à tête* mit Haydn Musik machen zu wollen“, erwiderte dieser: „O, auf Haydn eifere ich nicht, der ist ein guter, ehrlicher, deutscher Mann“; und Haydn bemerkte: „Diesen Ruf zu verdienen ist mein grösster Stolz“. Es liegt in einer solchen Stellung unleugbar etwas Philisterhaftes. Die äusseren Formen des Schicklichen sind bestimmend, ohne dass sie durch ein ganz entsprechendes Innere wirklich erfüllt und belebt werden. So scheint auch Haydn nicht das Glück gehabt zu haben, dass ihm ein höheres Ideal der Weiblichkeit überhaupt aufgegangen ist. Mozart war glücklich verheirathet. Dem Schöpfer des „Don Juan“ und „Figaro“ aber war es nicht möglich, in die gewöhnlichen Schranken sich einzuengen. Er war berufen, wie Goethe, die Liebe in der Unendlichkeit ihrer Erscheinungsweisen zu zeichnen, insbesondere berufen, wie Goethe, in seinen dramatischen Schöpfungen eine Fülle weiblicher Gestalten hinzustellen, wie es Keiner vor und nach ihm erreicht hat. Mozart liebte als Künstler, wie Goethe. Sein Interesse für die Frauen war bedingt durch das künstlerische Interesse, einen Reichthum von Persönlichkeiten in sich aufzunehmen, um diese Erlebnisse künstlerisch zu reproduciren. Wie tief und innig aber trotz alledem die Liebe zu seiner Gattin war, zeigt ein Brief von ihm, der neuerdings in einer kleinen Brochure: „Mozart's Schauspieldirector“ (Leipzig, H. Matthes) abgedruckt worden ist. Beethoven liebte tief und mit gewaltiger Leidenschaft. Sein Interesse war ein persönliches, er liebte nur einmal, und als das Glück dieser Liebe nicht günstig war, trat Resignation, traten später Humor und, wie es scheint, ein — freilich nur äusserlich angenommener — burschikoser Leichtsinn an die Stelle. Mozart hat die Liebe in concretester Erscheinungsweise gezeichnet, bei Beethoven tritt sie als verklarte, ideale

Leidenschaft auf; dort ist sie vorübergehendes Moment, hier eine Macht, welche den innersten Kern der Persönlichkeit erfasst hat.

Haydn war strenggläubiger Katholik und betete viel. Nicht weil in ihm das kirchlich-religiöse Element wirklich lebendig war, — seiner überwiegend heiteren, scherzgeneigten Natur, seiner rein menschlichen Empfindungsweise lagen die ernstesten, religiösen Stimmungen der Vorzeit gänzlich fern, — er betete, weil der Zweifel in ihm, als einem ausser dem Gebiet der Reflexion Stehenden, nie erwacht, er betete, weil er nie aus der frühen Gewohnheit und kindlichen Unmittelbarkeit des Daseins herausgetreten war. Seine eigentliche Religiosität, seine wahre innere Stimmung ist Naturreligion, ist der Glaube des schuldlosen Kindes, das seine Andacht nur durch Freude und kindliche Spiele zu äussern vermag. Mozart zeigt sich nicht bloss äusserlich berührt von der Weltanschauung des Katholicismus. Er sprach in Leipzig, als in Gesellschaft Einige es bedauerten, dass viele Componisten ihre Kräfte an so undankbare Kirchentexte verschwendeten, mit der grössten Wärme von den religiösen Erinnerungen seiner Kindheit und von der Seligkeit, welche auch nur der Rückblick auf diese Zeit des Glaubens gewähre. Er hat im Requiem gezeigt, wie die Eindrücke seiner Kirche ihn nicht bloss äusserlich berührt, wie sie ihn durchdrungen hatten, und, wenn auch unterdrückt, nie doch in seinem Inneren gänzlich getilgt waren. Mozart, berufen, die gesammte Vorzeit in sich zu reproduciren, die vereinzelt Bestrebungen derselben zu einem grossen Ganzen zusammenzufassen, zeigt auch die religiöse Erhabenheit derselben in sich als Voraussetzung, als Hintergrund, aber eben, weil er das Verschiedenartige zusammenfasste, dasselbe als Material für sein neues Gebäude benutzend, konnte jene kirchliche Hoheit nur die Bedeutung eines Vergangenen in ihm erhalten, und sein religiöser Aufschwung will daher im Ganzen nicht viel mehr sagen, als bei Goethe die Hinneigung zum Christenthum in den letzten Jahren seines Lebens. Er war, wie Goethe, überwiegend weltlich gesinnt; das Schöne zur Erscheinung zu bringen die Aufgabe Beider. Beethoven, zwar wie sein Vorgänger geborener Katholik, war viel zu sehr von der modernen Geistesbewegung berührt, die Reflexion bei ihm zu vorherrschend, die Subjectivität in ihm viel zu mächtig, als dass er der Gewalt kirchlicher Objectivität sich hätte hingeben können. Sein Christus ist ein durchaus weltlicher Held, der sein Urbild auch nicht entfernt erreicht, die letzte grosse Messe aber zeigt neben hohem Aufschwunge und einer hier und da katholischen Färbung zugleich doch ein gewisses Haschen nach Originalität der Auffassung und das Uebergewicht subjectiver Willkür, Eigenschaften, welche

den seligen Regionen wahrhaft kirchlicher Kunst ewig fern bleiben müssen. Es ist die Religion der Zukunft, die darin schon sich ankündigt, und darum natürlich, wenn die einzelnen Seiten mehr oder weniger noch im Kampf mit einander befangen sind, wenn eine organische Verschmelzung derselben fehlt. Unseren Grossmeistern der Neuzeit liegen die kirchlichen Stimmungen früherer Jahrhunderte völlig fern; so unendlich sie die Vorzeit im Weltlichen, in der Oper und Instrumentalmusik, überragen, so unendlich hoch steht jene im Kirchlichen über ihnen. Haydn täuscht sich selbst. Im Aeusseren hängt er fest an den Satzungen der Vorzeit; im Inneren ist eine völlig neue Welt entstanden. Mozart schreitet mit Bewusstsein hinaus über diese Schranken; zur eigentlichen Entzweiung, die seiner harmonischen Seele fern liegt, gelangt er nicht. In Beethoven ist der Bruch ausgesprochen. Er ist niedergefahren zur Hölle, die ganze Scala weltlicher Vermittelungen hindurch, aber Beethoven steht zugleich der Hoheit früherer, kirchlicher Anschauung am nächsten, denn schon ist in ihm der Kreis vom Himmel zur Erde zurück zum Himmel durchlaufen, und er hat zuletzt noch prophetisch ausgesprochen, wonach das Jahrhundert ringt, ein Himmelreich auf der Erde. — So erblicken wir, was sich schon äusserlich, in dem äusseren Leben unserer Meister darstellte, einen Fortgang von der Beschränktheit eines gemüthlichen Daseins, von innerer Glückseligkeit und Zufriedenheit mit dem Bestehenden, zu Kampf und gewaltiger Leidenschaft, einen Fortgang von naiver, bewusstloser Aeusserung zu bewusster Selbsterfassung, einen Fortgang, welcher immer siegreicher die innere Welt des Subjects dem Ueberkommenen gegenüberstellt. Wir treten heraus aus der sicheren Gewohnheit des Daseins, mit allen Zweifeln des modernen Bewusstseins ringend.

Haydn nahm hinsichtlich seiner musikalischen Bildung seinen Ausgangspunct vom Praktischen und zwar vom Gemeinsten, Handwerksmässigsten desselben. Wie der Lehrling eines Stadtmusikus begann er damit, alle Instrumente nothdürftig spielen zu lernen. Es waren äussere Veranlassungen, welche ihn zur Composition führten, wiewol er von Jugend auf aus Naturdrang und ohne Unterweisung sich darin geübt hatte, und mehr instinctartig gelangte er zum Höheren, Dichterischen der Kunst; sein Genie lehrte ihn, ihm selbst fast unbewusst, immer Tieferes aussprechen, und dies in immer grösserer Vollendung. Aber sein Mittelpunct blieb stets das Praktische; er fasste fortwährend seine Kunst von der praktischen Seite, völlig unberührt von Speculation und Aesthetik, und er ist darum, im Vergleich mit seinen Nachfolgern, noch Musiker im engsten Sinne zu nennen. Mozart's Vater war gebildeter

als jene Männer, mit denen Haydn in früherer Zeit genauer verkehren konnte. Der Sohn wurde durch ihn früh gewöhnt, Theorie und Praxis zu verbinden, und eben so zum Technischen, wie zum Dichterischen hingeleitet. Wenn daher bei Haydn der Genius sich nur instinctartig offenbart, so erblicken wir bei Mozart das schönste Gleichgewicht von Reflexion, Kunstbewusstsein einerseits und Naturkraft andererseits. War Haydn unbewusst Dichter, so war es Mozart schon so sehr mit Bewusstsein, dass er nicht allein kleinere Mängel seiner Textdichter ergänzte, sondern selbstthätig und schaffend bei der dichterischen Arbeit auftrat. Beethoven zeigte schon früh Hang zur Speculation, zum Denken über die Kunst, Hang zur Grübelelei, zur Opposition, überhaupt ein überwiegend bewusstes Schaffen. Bei ihm tritt, namentlich in seiner späteren Epoche, Reflexion sehr entschieden hervor. Was aber den poetischen Gehalt seiner Werke betrifft, so ist er Derjenige, welcher die bei Mozart von technischen Schranken noch gebundene und unter das Gesetz verständig-logischer Ausarbeitung gestellte Instrumentalmusik mehr und mehr emancipirte. Er ist am wenigsten Musiker im engeren und beschränkteren Sinne, er nähert die Tonkunst einer höheren Geisteswelt und befähigt dieselbe, in der reinen Instrumentalmusik mit möglichster Bestimmtheit poetische Seelenzustände auszusprechen. — Haydn hatte auch in Dingen, die seine Kunst nicht unmittelbar berührten, nur einen gewöhnlichen Unterricht genossen. In späteren Jahren, beim Fürsten Esterhazy, bot sich ihm keine Gelegenheit zu weiterer Ausbildung darin, und als endlich diese vorhanden, war er zu alt, um auf bis dahin ihm ganz Fremdes eingehen und neue Seiten in sich hervorbilden zu können. Mozart, durch die Welt und das Leben gebildet, hatte schon in früher Kindheit die reichsten und mannigfachsten Eindrücke erhalten. Beethoven scheint in früheren Jahren mehr als seine Vorgänger studirt zu haben, wenn auch jedenfalls ohne Plan und Methode. Aber sein Interesse war dadurch auf viele andere, die Kunst nicht unmittelbar berührende Gegenstände geleitet worden, und er trat dadurch der modernen Geistesbewegung näher als seine Vorgänger. Auch was rein musikalischen Unterricht betrifft, war Haydn der am meisten Vernachlässigte. Nur geringe Unterweisung wurde ihm zu Theil, und er musste überall durch sich selbst lernen, überall neu schaffen, während seine Nachfolger auf dem von ihm gelegten Grunde weiter bauen konnten. Haydn's Ansicht von der Kunst war dem entsprechend wissenschaftlich durchaus unentwickelt. Wer ihn von seiner Kunst reden hörte, hätte in ihm den grossen Künstler nicht erkannt. Seine theoretischen Raisonsnements waren höchst einfach, und er reducirte

das Meiste auf glückliche Anlage und innere Eingebung. Mozart besass ein bestimmtes Bewusstsein von der Bedeutung der Kunst, wenn auch noch keineswegs im Sinne der modernen Philosophie. Aber früh auf höhere Gesichtspuncte hingeleitet, zeigen viele Aeusserungen, zeigen viele Stellen in seinen Briefen, wie er die grosse Aufgabe des Künstlers sehr wohl erkannt hatte, wie er zugleich im neueren Sinne schon ein sehr trefflicher Kunstkritiker war. In Beethoven's Innerem dämmert als bestimmte Ahnung das moderne philosophische Bewusstsein, welches in der Kunst eine Offenbarung des Göttlichen in der Welt der Erscheinung erblickt und dieselbe berufen weiss, die höchsten Räthsel der Welt zur Lösung zu bringen. *

Haydn hatte sich als Componist im Laufe seines langen Lebens zugleich am wenigsten und am meisten geändert: am wenigsten, was das Innere seiner Werke betrifft: seine heitere, klare, scherzgeneigte Natur hat sich früh ausgeprägt und fortwährend erhalten; am meisten hinsichtlich des Aeusseren. Erst nachdem Mozart seine Hauptwerke geschaffen hatte, gab Haydn sein Grösstes und Bestes, erst später hat er Gebrauch gemacht von allen jenen Steigerungen, welche durch Mozart herbeigeführt worden waren, von dem ganzen durch diesen erschlossenen Reichthum der Instrumente u. s. f., so dass wir eine vor- und nach-Mozart'sche Epoche in ihm unterscheiden müssen. Haydn bleibt sich im Inneren, in der Hauptsache, gleich, ändert sich aber im Aeusseren. Mozart hat, wie Goethe, im Inneren die grössten Metamorphosen erlebt; aber es sind alle diese Schwankungen in Gegensätzen eine durch innere Nothwendigkeit bedingte organische Entwicklung, ein Durchlaufen einseitiger Richtungen, um zu vollendeten, universellen Schöpfungen zu gelangen. Auch Beethoven hat grosse Metamorphosen in seinem Inneren durchlebt, aber er hat sich weniger entwickelt durch Schwankungen in Gegensätzen, sein Fortgang ist mehr, wie bei Haydn, ein Lossteuern auf das Ziel in gerader Richtung, nur mit dem Unterschied, dass Haydn aus sich heraustritt, sich dem Gegebenen nähert, während Beethoven, entgegengesetzt, sich in sich zurückzieht, so dass wir bei ihm, wie bereits erwähnt, zuerst überwiegend ein Anlehnen an seine Vorgänger, weiter sodann eine entschiedener herausgearbeitete Eigenthümlichkeit, schliesslich aber eine Steigerung derselben bis zur Schroffheit, Ausschiesslichkeit und Opposition erblicken. — Es ist durchaus unrichtig, wenn man meint, die Sonderbarkeit der späteren Werke aus Beethoven's Taubheit allein und äusserlich erklären zu können, wenn man glaubt, dass er anders geschrieben haben würde, sobald der äussere Sinn ihm geblieben wäre. Muss doch der weit ge-

ringer Begabte seine Schöpfungen im Inneren ohne äussere Nachhülfe entwerfen können, wenn er einmal mit dem Tonleben sich vertraut gemacht hat, geschweige ein Genius wie Beethoven. Mittelbar aber hat jene Taubheit auf seine Schöpfungen ausserordentlich gewirkt, indem sie es war, welche die von Haus aus in ihn gelegte Neigung zur Absonderung in gewissem Sinne allerdings bis zur Einseitigkeit und Krankhaftigkeit steigerte, dadurch die Reinhaltung und Abgeschlossenheit seiner Eigenthümlichkeit ausserordentlich begünstigte, zugleich aber auch durch die Verstimmung, welche sie bewirkte, Ursache wurde, dass wir für den Meister ein gesundes, freudiges Schaffen mehr und mehr verloren gehen, dass wir ihn immer tiefer in das Negative verstrickt sehen, so dass unmittelbar neben seliger Freude die Abgründe des Schmerzes sich vor uns aufthun. Haydn hat am meisten äusserlich aufgenommen und sich dadurch gesteigert; Beethoven am wenigsten; er hat durch Vertiefung in sich selbst sich gesteigert. Bei Mozart war die gesammte Geschichte Grundlage und Voraussetzung seines Schaffens, jedoch so, dass er diese ganze Ueberlieferung von Haus aus selbstständig in sich reproducirte.

Haydn's Weltanschauung ist darum noch die am wenigsten entwickelte, die am wenigsten reich gegliederte; die Mozart's die umfassendste, universellste, die Beethoven's endlich die vertiefteste, durchgearbeitetste. Haydn's heiterer, kindlich naiver Natur sind die Abgründe irdischen Schmerzes fast ganz verdeckt; für ihn ist die negative Seite des Lebens fast noch gar nicht vorhanden, er ist das sorglos am Rande des Abgrunds spielende Kind. Beethoven kämpft in seinem Inneren, er geht ein auf das Negative, auf den Schmerz der Welt, und nur, wenn alle Widersprüche zur Darstellung gekommen sind, gelangt er innerlich zur Versöhnung. Mozart ist von Haus aus in sich versöhnt; für ihn sind solche Kämpfe, ist solches Eingehen in Contraste und Widersprüche, ist diese Dialektik der Empfindung weniger oder nicht vorhanden. Auch er zwar scheut sich nicht, einzugehen auf tiefere Widersprüche; aber seine Werke bringen nicht den Kampf und endlichen Sieg, wie die Beethoven's, wo die Versöhnung Resultat des Kampfes ist, zur Anschauung; seine Werke stehen von Haus aus auf dem Standpuncte der Versöhnung; der Kampf ist schon vollbracht und liegt gewissermaassen hinter dem Werk als Voraussetzung. Haydn und Mozart sind noch in Einheit mit allen Mächten des Daseins, mit Staat und Kirche. Der Umstand, dass sie noch mit allen Regungen ihres Inneren festwurzeln in dem Bestehenden, hält sie gefangen und lässt sie zu einer tieferen Entzweiung nicht gelangen. Beethoven ist die losgerissene, auf sich selbst gestellte Subjectivität, die sich immer mehr in sich abschliesst und zu einer eigenen Welt erweitert. Diese

Beschränkung auf sich verleiht ihm jenen tiefen Ernst, welcher als eines der charakteristischsten Merkmale sogleich bei ihm uns entgegentritt. Es fehlt ihm jene behagliche Lust, die aus Lebensgenuss, aus der vollen Hingebung an die Welt entspringt. Zugleich aber ist mit dieser Isolirung ein Umschlagen in das andere Extrem, ein Aufjauchzen höchster Freude, gelingt es ihm einmal, sich von sich zu befreien, gegeben, ein Wogen der Leidenschaft, welches dem stets maasshaltenden Mozart fremd ist. Darum erblicken wir in ihm jenen erhabenen Zug, der ihn mit heiligem Schauer erfüllt und uns den Tondichter in Verzückung versunken darstellt, und auf der anderen Seite ein derbkomisches, handgreifliches, volksmässiges Element, darum jene Lust, welche den Schmerz zur Voraussetzung hat. Wenn Mozart noch alle Gegensätze zusammenhält und dieselben mit Freiheit beherrscht, frei schaltend mit ihnen als dem Material seiner Darstellung, als Künstler über ihnen schwebend, ob schon natürlich zugleich auch von ihnen erfasst, wenn Haydn die Gegensätze nur spielend berührt, die Möglichkeit einer Entzweiung andeutend, indem er leichthin dieselben einander gegenüberstellt, ohne aber darauf wirklich einzugehen, so erblicken wir Beethoven persönlich ergriffen und persönlich mit fortgerissen, bestimmt, alle Schwankungen in seinem eigenen Selbst zu durchleben und dieselben bis zu ihrer Spitze zu verfolgen: wir erblicken den Kampf des Endlichen und Unendlichen und das Ringen dieser Gegensätze in einer der grössten Persönlichkeiten der Welt. Haydn, der schalkhaft sich jedem Kampfe Entziehende, ist der grösste Meister des Scherzes und der Laune; Beethoven, der Schmerzdurchwühlte, der Componist des Humors. Will man den Vergleich weiter fortsetzen, und auch Mozart in diesem Sinne ein ähnliches Prädicat beilegen, so kann man sagen, er, der mit künstlerischer Freiheit und Ruhe Alles Beherrschende, sei der Tondichter der Ironie. Die neuere Kritik auf dem Gebiete der Poesie und Wissenschaft hat den Begriff der Ironie zur Geltung und Anwendung gebracht. Man kann diesen Begriff in demselben Sinne, in welchem er dort gebraucht wird, auf Musik übertragen und damit diese scheinbare Kälte des grossen Künstlers bezeichnen, der zufolge derselbe zwar mit tiefstem Herzen bei seiner Schöpfung theilhaftig ist, aber doch frei und unabhängig über dem Ganzen schwebt, jene Kälte, welche ihn befähigt, das gesammte Werk frei aus sich zu entlassen, den Zusammenhang zwischen Schöpfer und Schöpfung zu durchschneiden und die letztere als eine eigene Welt hinzustellen, jenen grossartigen Ueberblick, welcher mit dem grössten Reichthum der Kunstmittel sich umgiebt und dieselben dessenungeachtet spielend zu beherrschen weiss.

Die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts rief in Deutschland fast in allen Regionen des Geistes die höchsten classischen Leistungen hervor; auf allen Gebieten entfaltete sich die hervorragendste, fruchtbringendste Thätigkeit. Philosophie und Naturwissenschaften, Poesie und Kunstkritik nahmen gleichzeitig einen Aufschwung, welcher jetzt auf weltlichem Gebiet so Gewaltiges erzeugte, wie einige Jahrhunderte früher auf religiösem. So Grosses indess damals angebahnt wurde, nach so verschiedenen Seiten hin neue Interessen der Geister sich bemächtigten, die Richtung auf den Staat blieb noch ganz ausgeschlossen. Alles, was geleistet wurde, war eine Frucht des Vorausgegangenen, ein Resultat der vorhandenen Zustände, die als unbezweifelte, unangefochtene Grundlage zur Voraussetzung dienten. Auf die praktische Gestaltung des Lebens richtete Niemand den Blick. Insbesondere war der grösste aller damals wirkenden Männer, der höchstbegabte und in jeder anderen Beziehung geistig freie Goethe in politischer Beziehung ganz in den Vorurtheilen seiner Zeit befangen, und verkannte ganz die ewige Wahrheit und Berechtigung jener Freiheitsideen, welche damals, freilich oft entstellt und verzerrt auftretend, zuerst Boden zu gewinnen suchten. Es war dies seine Achillesferse, seine endliche Seite, in der er sich — scheinbar wenigstens — nicht erhob über den Horizont eines jeden anderen Spiessbürgers. Auch Goethe zwar ist im Grossen und Ganzen durchaus nicht als jener engherzige Reactionär zu betrachten, wie ihn die Trivialität darzustellen liebt: der Schluss seines „Faust“ unter Anderem neben vielen sonstigen Stellen zeigt, wie freisinnig er dachte, wie der Gehalt seiner Zeit auch in dieser Beziehung in ihm lebendig war; aber die unmittelbare Betheiligung fehlte ihm, das specielle Interesse, vielleicht in Folge der Höhe seines Standpunctes, die ihn hinderte, in einzelnen Zeitströmungen ganz aufzugehen, so dass es den Anschein gewinnt, als ob diese Seite ganz mangle, ja als ob er einseitig dagegen sich verhärte. Die Richtung auf das Politische blieb sonach noch ganz ausgeschlossen, trotz des ausserordentlichen geistigen Aufschwunges des deutschen Volkes, und allgemeine nationale Interessen schlummerten noch sehr versteckt in der Tiefe des Bewusstseins. Der Einzige Schiller feierte in seinen Werken den künftigen grossen Aufschwung der Völker. Für die Mehrzahl bedurfte es erst einer nachdrücklichen, gewaltsam eingreifenden Erregung, wie sie die Napoleoni-sche Herrschaft und die Befreiungskriege brachten, um Deutschland aus seiner Erstarrung zu wecken:

Die Zustände, welche dieser Erhebung vorangingen, erklären auch die Schöpfungen Mozart's, dieses rein Menschliche in ihnen, diese künst-

lerische Rundung und Abgeschlossenheit. Es ist nicht das patriarchalische Stilleben Haydn's in den Mozart'schen Werken, aber auch noch keineswegs das leidenschaftliche Kämpfen und Ringen Beethoven's. Mozart und seine gesammte Schule gehören in ihrem Wesen dem vorigen Jahrhundert an; Mozart ist der Goethe unserer Musik; die Weltanschauung Beider ist in dieser Beziehung dieselbe. So wie Goethe und seine Schule den Zeitinhalt vor der Revolution, den Inhalt jener Zeit nach allen wesentlichen Beziehungen, nur mit Ausschluss jener politischen Richtung, poetisch ausgeprägt haben, so hat auch Mozart — bewusstlos — dieser Richtung gehuldigt. Beide zwar vermochten dem Andrang des Neuen, das schon seit langen Jahren in den Gemüthern keimte, nicht völlig sich zu entziehen. Goethe aber wendete sich mit Bewusstsein ab, während Mozart, sich allen Einflüssen hingebend, soweit Empfänglichkeit dafür in ihm vorhanden war, doch zu tief in dem Bestehenden wurzelte, durch seinen frühen Tod auch der weltungestaltenden That schon entrückt war, als dass mehr als nur die Morgendämmerung der Zukunft ihm hätte erscheinen können. Beide haben im Wesentlichen den damaligen fertigen, noch nicht durch Zweifel angefochtenen Weltzustand zur Voraussetzung. Wie Goethe nach politischer Seite hin beschränkt zu sein scheint, so ist auch Mozart's, des Oesterreichers, Horizont in ähnlicher Weise begrenzt. Beethoven ist der Componist des neuen, durch die Revolution hervorgerufenen Geistes, er ist der Componist der neuen Ideen von Freiheit und Gleichheit, Emancipation der Völker, Stände und Individuen. Er ist der Schiller unserer Musik, wenn auch vorzugsweise nach Seite des Inhalts, weniger in künstlerischer Hinsicht, wo er mit Shakespeare, auch wol mit Jean Paul verglichen werden kann, jedenfalls unseren Schiller weit überragt. Haydn findet nicht ein so bestimmtes Gegenbild in einer Persönlichkeit der Literatur, wie denn auch bei den angeführten Parallelen neben Gleichartigem grosse Verschiedenheiten nicht zu übersehen sind. Haydn's Stellung ist aber in mehrfacher Beziehung verwandt mit der Wieland's, wie die Gluck's mit der Lessing's, und seine Richtung erstreckt sich am weitesten zurück in das vorige Jahrhundert. Man kann diesen Vergleich aussprechen, ohne damit das keusche Innere des Ersteren mit der wenn auch oft mehr scheinbaren Unsittlichkeit des Letzteren auf eine Stufe zu stellen. Beiden ist nicht bloß gemeinschaftlich, dass sie die Widersprüche der Welt nur oberflächlich, heiter tändelnd berührten, ohne sie zu einer wirklichen Lösung durchzuarbeiten, Beide haben auch insofern eine verwandte kunstgeschichtliche Bedeutung, als sie berufen waren, die Starrheit des Aus-

drucks bei Klopstock, Lessing, Bach, Gluck zu mildern und für den Ausdruck und die Erscheinung der höchsten Schönheit vorzubereiten. Es ist überhaupt nicht ohne Interesse, für unsere grossen Tonkünstler Gegenbilder in der Literatur zu suchen, mit Vorsicht natürlich, und ohne die Parallele zu weit fortzusetzen.

Mozart und Goethe sind Künstler im engeren Sinne. Beiden ist erstes Gesetz, den Forderungen der Kunst Genüge zu leisten, Beiden ist die Kunst ein abgeschlossenes Gebiet, Beide interessirt ein Inhalt vorzugsweise insoweit, als er sich zu künstlerischer Darstellung eignet. Beiden gilt es daher hauptsächlich, einen rein menschlichen Inhalt zur Darstellung zu bringen. Das Grosse und Herrliche, das Unübertroffene Beider ist die dichterische Kraft, objectiv ausgeprägte Charaktere zu schaffen, lebendige, auf ihren eigenen Mittelpunkt gestellte, von der Subjectivität des Schaffenden getrennte, aus der dichterischen Werkstatt mit Freiheit entlassene Persönlichkeiten. Mozart hat darin das Grösste geleistet unter allen Tonkünstlern vor und nach ihm, Goethe hat einzig an Shakespeare einen Rival. Beethoven und Schiller sind bei ihren Schöpfungen mit ihrem tiefsten, innersten Selbst betheiligt. Das, was sie aussprechen, ist ihr eigenster Inhalt, ihr persönliches Interesse. Es sind weniger die Rücksichten künstlerischer Darstellung, welche sie bestimmen, für einen Inhalt sich zu interessiren, es ist ihre persönliche Sympathie dafür, es ist der Drang, sich selbst auszusprechen. Beiden gelingt daher die objective Charakteristik weniger; Beide offenbaren die Unendlichkeit der eigenen Brust, entbehren aber der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks in jenem eben bezeichneten Sinne, wo es sich darum handelt, Gegebenes, Gestalten der wirklichen Welt darzustellen. — Wol ist auch das, was Goethe und Mozart ausgesprochen haben, ein wesentlicher Theil ihrer Natur gewesen, aber sie hatten dabei vorzugsweise das künstlerische Interesse, diesen Inhalt aus sich herauszusetzen, um dann daraus sich zurückziehen und in neue Entwicklungsstufen eintreten zu können. Beethoven's und Schiller's Entwicklung dagegen ist eine immer tiefere Erfassung ihrer eigenen Persönlichkeit, eine immer vollkommenere Lösung der gleich anfangs gestellten Aufgabe; Beide sprechen sich selbst aus, während jene überhaupt nur Seelenstimmungen, objective Zustände zur Darstellung bringen. Bei Mozart's und Goethe's Werken haben wir stets die Anschauung der Sache, so dass wir den Künstler darüber vergessen; bei Beethoven und Schiller stets die Anschauung einer künstlerischen Persönlichkeit, nicht der Sache, die Anschauung einer subjectiven Welt. Diese Betheiligung des eigenen Selbst an ihren Kunstschöpfungen ist die un-

aussprechliche Gewalt in denselben, ist das, was beide Künstler zu Männern der Neuzeit macht, während Goethe und Mozart aus dem entgegengesetzten Grunde der Bewegung der Neuzeit ferner stehen. Bei jenen steht das Interesse an dem Stoff in gleicher Linie mit dem an der künstlerischen Darstellung, und dies erzeugt jenen tiefen sittlichen Ernst, welcher z. B. Schöpfungen wie „Don Juan“, „Figaro's Hochzeit“, „Wilhelm Meister“ für Beide unmöglich gemacht hätte.

Erst die Napoleonische Herrschaft und der dadurch hervorgerufene nationale Aufschwung brachte die gebieterische Nothwendigkeit, alle Privatinteressen bei Seite zu setzen und der Gesammtheit sich zum Opfer zu bringen, erst jetzt lernte das Individuum seine höhere Aufgabe im Dienste des Allgemeinen erkennen. Jetzt fielen die Alles trennenden, hemmenden Schranken, und das deutsche Volk begann mit dem fortschreitenden Geist der Geschichte zu sympathisiren. Mozart und Goethe stehen noch auf dem Standpunct jener früheren Particularität. Beide bewegen sich in den individuellen Stimmungen des Herzens. Dort, auf dem Boden alter Behaglichkeit, war es möglich, ruhig Gestalten zu bilden und sich in die Anschauung derselben zu versenken. Die künstlerische Aufgabe entsprach dem allgemeinen Weltzustand. Hier ist die deutlich gezogene Linie, welche den Horizont Beider begrenzt. Jetzt ist das Individuum hereingezogen in die Kämpfe und selbst theilhaftig. Das schöne Maass, die ruhige, objective Haltung ist verloren gegangen. Beethoven, der Componist dieses neuen Geistes, schreitet hinaus über diese von dem damaligen Weltzustand gesteckten Schranken, und so wie er gegen Mozart an Reichthum der Gestalten weit zurücksteht, so überragt er ihn eben so sehr durch den grossen, umfassenden Gesichtskreis, den er uns eröffnet. Beethoven erhebt sich über alle jene Beschränkungen und ist eingetreten in die allgemeine Bewegung. Er ist der Ausdruck jenes neuen Bewusstseins, die höchste Aufgabe in einem Leben im Ganzen und der Unterordnung der eigenen Persönlichkeit unter dasselbe zu finden, und als tief bedeutsam tritt uns dem entsprechend das Populäre seiner Gesinnung, das durchaus Anspruchslose, Demokratische derselben entgegen. Haydn ist der Mann aus dem Volke, der sich nicht über die Sphäre desselben zu erheben wagt; für Mozart, der vorzugsweise Künstler war, treten diese Beziehungen zurück; er steht dem Geringsten, wie dem Höchstgestellten gleich nahe; seine rein künstlerische Stellung schliesst jeden anderen Gesichtspunct aus; Beethoven tritt mit Bewusstsein auf die Seite des Volkes; in ihm ist gleich sehr sociale, wie künstlerische Aristokratie

überwunden. Auch Mozart, auch Goethe waren, wie jeder Höherbegabte, innerlich anspruchslos. Jene Worte des Faust:

Vor Andern fühl' ich mich so klein
Und werde stets verlegen sein.

sind das eigene, tiefste Erlebniss des Dichters. Aber es ist dies die Bescheidenheit des Künstlers, der seinem Ideal je näher desto ferner, bei den ewigen inneren Schwankungen, denen er unterworfen, jede in sich geschlossene, praktische Existenz über sich zu stellen geneigt ist; eine ganz andere, höhere ist jene Anspruchslosigkeit Beethoven's, die den Grundzug seines Wesens und die tiefste Eigenthümlichkeit bildet. Da ist das neue Bewusstsein von der gleichen Berechtigung jedes Anderen, das Bewusstsein, welches sich am höchsten gehoben fühlt, wenn es jede stolze Ueberhebung in sich siegreich überwunden hat, da sind Stimmungen, welche auf ein Jahrhundert in die Zukunft hinausgreifen. —

Ich bezeichnete die Entwicklung Haydn's und Beethoven's als ein Lossteuern auf das Ziel in gerader Richtung, nur mit dem Unterschied, dass Haydn aus sich heraustritt, sich dem Gegebenen nähert, während Beethoven, entgegengesetzt, sich zurückzieht; ich bezeichnete ferner Haydn's Weltanschauung als die am wenigsten entwickelte, die Beethoven's als die durchgearbeitetste, vertiefteste. Mozart's Fortgang nannte ich Bewegung in Gegensätzen, ein Durchlaufen einseitiger Richtungen, um auf diese Weise zu den höchsten, universellsten Schöpfungen zu gelangen, Mozart's Welt darum die umfassendste, universellste.

Haydn erfüllt und steigert sich durch äussere Einflüsse, ohne, streng genommen, innerlich ein Anderer zu werden; er sucht für die gleich anfangs ihm vorgezeichnete Richtung nur den immer entsprechenderen Ausdruck. Die klarste Ausprägung erlangte seine Weltanschauung in den beiden Oratorien, die der Begeisterung seines Greisenalters ihre Entstehung danken. Mozart's Aufgabe war in rein künstlerischer Hinsicht die Erreichung jenes Zieles, welches die gesammte vorausgegangene Entwicklung der Tonkunst ihm gesteckt hatte, jenes Zieles, welches in einer Weltmusik bestand, die die Stile aller Nationen in sich zu einem höheren Ganzen vereinigte. Dem entsprechend sehen wir, wie er, von Italien seinen Ausgangspunct nehmend und auf diesem Boden heimisch, dann den Bahnen Gluck's, später dem Ideal einer rein deutschen Oper zustrebt, bevor er in seinen grössten Schöpfungen alle Eigenthümlichkeiten zu einem organischen Ganzen vereinigte. Der Fortgang in Beethoven's Entwicklung besteht in einer immer grösseren Vertiefung des Subjects in sich selbst, in einem immer entschiedeneren

Heraustreten aus dem Bestehenden. Von Haus aus in sich abgeschlossen und auf sich selbst gestellt, zeigt er sich anfangs noch erfüllt und durchdrungen, zeigt er sich gestählt und gekräftigt von einem objectiven, allgemeinen Inhalt. So ist die heroische Symphonie ein Held, ein himmelstürmender Titan, sie tritt vor uns hin als eine grosse, gewaltige Persönlichkeit, überall Kraft offenbarend. Nicht mehr in die Sache werden wir versenkt, wie bei Mozart; die Sache erscheint als der Inhalt einer Persönlichkeit, als eingegangen in dieselbe, die Persönlichkeit als das Gefäss für jene; aber die Sache ist noch vorhanden, sie erfüllt und beherrscht die Persönlichkeit. Auffallend weicher in der Gesamtstimmung ist die C moll-Symphonie. Es ist nicht die heroische Kraft, nicht das siegreiche Heldenthum hier zu finden, wie dort, nicht mehr jene Persönlichkeit, welche eine Welt zum Kampfe herausfordert. Schon haben passive Seelenzustände Raum gewonnen, schon hat der Meister sich in sich zurückgezogen, jenen Inhalt, von welchem er früher als seinem eigenen erfüllt war, die Welt allgemeiner Stimmungen, als eine fremde aus sich ausscheidend, heraustretend aus der ungetheilten Einheit beider Seiten in die Entzweiung. Schon stellt sich uns das Selbst des Künstlers isolirt dar, nach Versöhnung ringend mit jener Welt allgemeiner Stimmung, schon ist der Bruch entschieden. Einmal auf diesem Punct angekommen, ist ein Stillstand nicht möglich. Die Entzweiung in seinem Inneren wird grösser. Wir erblicken in den letzten Werken das Selbst des Künstlers in krankhafter Vereinzelung, wir erblicken die Verzweiflung des ganz Vereinsamten, der sich von aller Welt verstossen glaubt und sich auf den engsten Kreis seines Inneren zurückgezogen hat. Keine Spur mehr von der Kraft des früheren Beethoven zeigt sich, keine Spur von der stolzen Herrschergewalt desselben. Um so grösser aber ist der Kampf und das Ringen nach Versöhnung, um so leidenschaftlicher die Sehnsucht nach Hingebung und nach dem Aufgehen in dem Allgemeinen. Dieses höchste Schauspiel bereitet uns die neunte Symphonie. Das, was anfangs in dem Inneren des Künstlers noch in eine ungetheilte Einheit zusammengefasst war, hat sich in Gegensätze auseinandergelegt, und erst durch diese Gegensätze hindurch wird es möglich, zur Versöhnung zu gelangen. Dafür aber auch ist die neue, vermittelte Einheit, welche als Resultat hervorgeht, das Gewaltigste, was Beethoven geschaffen hat, das Tiefste, was auszusprechen der Tonkunst bis jetzt gegeben war; das ist eine Entwicklung, zu der kein Vorgänger vorgedrungen ist, und es ist nur die Langsamkeit der Einsicht und die Trivialität, welche in musikalischen Dingen vorwaltet, wenn erst jetzt nach und nach ein tieferes und allgemeineres Verständniss erwacht ist.

Mit dem Hervortreten des Subjects aus dem Gegebenen, mit dem Heraustreten aus der Starrheit früherer Zustände hat auch dem Menschen der Neuzeit der Sinn für die Natur mehr und mehr sich erschlossen. Erst der Neuzeit war es vorbehalten, dem Leben der Natur näher zu treten, sowol unmittelbar, beobachtend — in der Naturwissenschaft, als auch erkennend — in der Philosophie. Jene tiefe Anschauung, welche in der Natur den Geist ahnt und in ihr ein Abbild des Höchsten erkennen lernte, jene tiefe Anschauung, welche in der Natur analog dem Kunstwerk des menschlichen Künstlers ein Kunstwerk des höchsten Künstlers und den Reichthum seiner Phantasie bewundert, ist ein Resultat der Neuzeit. Beethoven theilte diese Richtung in ihrem tiefsten Grunde, hierin mit Goethe verwandt, während Mozart, weniger berührt von derselben, vorzugsweise in der Sphäre des Menschlichen sich bewegt, die Natur nur als ein Mittel der Anregung für sein Inneres benutzend, und Haydn, weit entfernt von jeder Entzweiung und in unmittelbarer Einheit mit der Natur, selbst noch als eine Stimme aus derselben zu betrachten ist. Für Mozart ist die Natur ein fremderes, entlegeneres Gebiet; Beethoven kehrt durch die Mozart'sche Fremdheit und Entzweiung hindurch zurück zu derselben; losgerissen zwar, auf sich selbst gestellt, ist sie auch ihm ein Gegenständliches, auch hier ist der Bruch entschieden, aber es ist auch darum in ihm das Ringen nach Versöhnung, die Sehnsucht nach Vertiefung in die Natur um so grösser, und es wird dieselbe für ihn eine Welt, welche ihm, sobald er sie betritt, stets neue geistige Frische und Gesundheit verleiht. Das ist ein tiefbedeutsamer Zug in Beethoven, eine Eigenthümlichkeit, welche in ihm sogleich den modernen Künstler erkennen lässt, und Werke darum, welche davon Zeugniß geben, vor allen die Pastoral-Symphonie, mehrere Stellen in dem Liederkreis „An die ferne Geliebte“ u. s. f. sind nicht geringer zu achten, wie noch jetzt die Beschränktheit und Einseitigkeit will, sie gehören zu seinen allerbedeutendsten Schöpfungen. Aus der menschlichen Sphäre Mozart's heraustretend und ohne den grossen Blick jenes Meisters für das Leben, für das Menschliche, auf die Tiefen der eigenen Brust beschränkt, erschliesst sich ihm als Ersatz das Universum, wird er der Dichter der Instrumentalwelt.

Für Haydn, Mozart und Beethoven ist die Liebe der eigentliche Inhalt und der Mittelpunkt ihres Wesens; die verschiedene Weise, in der sie diesen Inhalt aussprechen, ist zugleich das, was sie unterscheidet. Sehr charakteristisch sind in dieser Hinsicht jene Werke, welche als die Endpunkte ihrer Entwicklung diese Eigenthümlichkeit

am concentrirtesten aussprechen, charakteristisch sowol durch Verwandtschaft, als durch Verschiedenheit. In Haydn's „Schöpfung“ ringt sich die Liebe aus den Mächten des Weltalls als letztes und schönstes Resultat hervor, als Krone der Weltschöpfung; Haydn, der Greis, sang noch die Liebe von Lucas und Hannchen. Mozart ist der Sänger der Liebe im eigentlichsten und speciellsten Sinne; sie auszusprechen, wie sie sich in menschlichen Individualitäten in ihrer Fülle und Unendlichkeit offenbart, war — um dies in der vorigen Vorlesung schon Erwähnte in diesem Zusammenhange zu wiederholen — seine Hauptaufgabe, und darum ist er, wie Goethe, namentlich gross in der Darstellung des weiblichen Herzens, darin schlechthin unübertroffen, einzig dastehend. Was in den ersten Jahren des Kindes Mozart in der rührenden Bitte um Liebe an Alle, die sich ihm naheten, sich offenbarte, das ist Gesammtinhalt seines Lebens, zugleich als Grundidee des Werkes in der „Zauberflöte“ zu höchster künstlerischer Erscheinung gekommen. In Beethoven ist jene vorhin formell gezeichnete Entzweiung der Kampf des liebenden Gemüthes mit allen widerstrebenden Mächten der Welt, der Sieg desselben durch demüthige Hingebung im Gegensatz zu seinem heldenmässigen Ausgangspunct. In seinem „Fidelio“ aber ist es, sehr bezeichnend für sein Wesen, die opferfreudige Liebe der Gattin, die er mit unerreichter Grösse und Gewalt dargestellt hat.

Für Haydn, in der „Schöpfung“, ist die Liebe eine universelle, eine kosmische Macht; sie ist das, was die widerstrebenden Elemente des Chaos eint; dort ist noch der dunkle Urgrund der „Schöpfung“, aus der sie emporgestiegen, bemerkbar. Sie ist die Freude des Menschengeschlechts am Sichfinden, der erste Dank desselben gegen den Schöpfer, einen Schöpfer, der am sichersten in der Liebe erkannt wird. In den „Jahreszeiten“ ist sie eingegangen in menschliche Persönlichkeiten, aber sie erscheint immer noch als natürlicher Zug des Herzens; von der Freude am Dasein bewegt, zeichnet Haydn unschuldige Kinder. Mozart individualisirt die Liebe. Der Reichthum und die Mannichfaltigkeit des Lebens ist vor uns aufgethan. Wir befinden uns auf echt menschlichem Standpunct. Es ist ~~die~~ die Geschlechtsliebe, die zur Darstellung gelangt; es ist die Liebe von ihrer selbst bewussten Individualitäten. Hier nun findet er Gelegenheit, eine ganze Reihenfolge von Gestalten zu zeichnen von der niedrigsten bis zur höchsten Erscheinungsweise. In der „Zauberflöte“ namentlich hat er die Liebe in ihren wichtigsten Stufen zur Darstellung gebracht, von Monostatos an, wo er niedrige Wollust unnachahmlich geschildert hat,

bis zu allgemeiner Menschenliebe des Sarastro. Es sind die philanthropischen Ideen des vorigen Jahrhunderts, es sind die Lehren des Freimaurer-Ordens, von dem ja die „Zauberflöte“ äusserlich Einiges entlehnt, die sich in diesem Sarastro verkörpern. Beethoven schreitet hinaus über die Schranken individueller Herzensbeziehungen eben so sehr, wie jener philanthropischen Gesinnung des Sarastro. An die Stelle individueller Charakterzeichnung, an die Stelle bewusster, verständiger Haltung tritt eine alle Schranken niederreissende, frei hervorströmende, erhabene Leidenschaft. Betrachten wir, um dieser wichtigsten Einsicht näher zu treten, den Fortgang der Kunst zwischen Mozart und Beethoven, betrachten wir beispielsweise die Symphonien in Cdur mit der Fuge und Cmoll, so erblicken wir dort, wie bei Mozart überall, so namentlich in diesem Werke klar ausgeprägt die Herrschaft des Verstandes; es ist die siegreiche Gewalt desselben, die in dem Finale des erstgenannten Werkes sich geltend macht; es ist die ihrer selbst bewusste Kraft, die Schwierigkeiten aufthürmt und sie spielend überwindet, die mit Felsmassen tändelt, als wären es leichte Bälle, es ist die siegreiche Kraft des Verstandes, die überall die klarste architektonische Gruppierung durchzuführen weiss. Beethoven zeigt uns im Gegensatz zu jenem stets übergreifenden Verstand, im Gegensatz zu jener ruhigen, selbstgewissen Herrschaft desselben die Gewalt entfesselter Empfindung, Unterliegen und Emporringen, Kampf und Sieg derselben, es ist die Macht persönlicher Energie, nicht mehr die eines siegreichen Verstandes, die Macht der Leidenschaft, die auch die ausschliessliche Herrschaft des Verstandes überwindet. Wie nun schon hier bei diesem Beispiel als das Charakteristische Beethoven's sich uns das volle Ausströmen der Empfindung darstellt, während sie bei seinem Vorgänger niedergehalten, in streng abgemessenen Bahnen sich bewegt, so erblicken wir auch im Gegensatz zu jener Humanität des Sarastro, in welcher die Weltanschauung Mozart's culminirt, im Gegensatz zu jenem verständigen Maass, welches bei Mozart vorherrschend ist, in Beethoven eine entsprechende Erweiterung seiner Weltanschauung, eine Erweiterung, deren Erfassung uns unmittelbar den Mittelpunkt seines Wesens erschliesst. Wir nahen uns der Stufe, von welcher aus wir im Stande sind, auf dem Grunde des bisher Gesagten die Wesenheit unserer Meister in ihrer Tiefe zu fassen.

Hier ist der Ort, über Beethoven's neunte Symphonie zu sprechen, und zugleich der Standpunct ihrer Erfassung gegeben. Man ist diesem Werke, wie schon früher bemerkt wurde, neuerdings näher

getreten, und die unermessliche Bedeutung desselben hat sich der Ahnung bemächtigt; aber seine Grundbedeutung ist noch nicht ausgesprochen worden. Bevor wir zur Erfassung derselben übergehen, ist eine Verständigung über mehrere innere und äussere Eigenthümlichkeiten der Composition nothwendig. Was insbesondere den letzten Satz betrifft, denn um diesen handelt es sich hier vorzugsweise, so gewinnt man sofort die Anschauung, wie Beethoven in demselben im übermächtigen Drange aller Fesseln sich entledigt, alle Schranken, welche die Kunst bis dahin festhalten zu müssen glaubte, durchbrochen hat. Es ist ein Vorgehen bis an die äussersten Grenzl意思ien des Möglichen, im Aeusseren, den Mitteln des Ausdrucks, wie in der formellen Gestaltung überhaupt und dem entsprechend im gesammten Inhalt, und von dem Standpunct der vorangegangenen Kunstentwicklung aus ist allerdings zu sagen, dass Geist und Stoff, Inhalt und Form nicht sich decken, sondern im Gegentheil auseinanderfallen. In dem Ringen nach einem bis dahin Unerhörten geschieht es, dass der Inhalt die frühere Form zerbricht. Es ist sonach in gewissem Sinne richtig, wenn man von dem alten Standpunct aus etwas Ungeheuerliches darin gefunden hat; andererseits aber ist es nicht nur um nichts weniger, sondern sogar im höheren Grade berechtigt, wenn unsere Zeit darin die Morgenröthe einer neuen glänzenden Periode, einen Wendepunct in der Entwicklung der Instrumentalmusik erblickt. Anstoss gegeben hat früher namentlich die Verbindung der Worte mit der reinen Instrumentalmusik. Diese Verbindung indess ist vollständig zu rechtfertigen; sie ist begründet in der Idee des Werkes, sie ist zugleich durch den geschichtlichen Gang der Instrumentalmusik, insbesondere bei Beethoven, mit Nothwendigkeit gegeben. Die Instrumentalmusik schreitet fort von dem Unbestimmten zum Bestimmten, von einer allgemeinen Erregung zu der Darstellung ganz bestimmter Seelenzustände, und so ringt sich das Wort endlich als letzte Bestimmtheit heraus, nicht als das, was vor dem musikalischen Schaffen schon vorhanden gewesen wäre, sondern als ein Resultat, das aus der Concentration der musikalischen Empfindung sich ergibt, weit verschieden sonach von der Richtung, welche neuerdings sich Bahn gebrochen hat, und bei der ein bewussteres Element beim Schaffen allerdings zugleich mit thätig ist, indem zum Theil eine Uebertragung bewusster Vorstellungen in das Bereich der Musik stattfindet. Hier demnach ist die Bestimmtheit der Vorstellung gleich von Haus aus vorhanden. Auf dem früheren Standpuncte dagegen ist es unrichtig, mindestens sehr abseits liegend, darüber nachzugrübeln, was der Autor bei einer

Symphonie sich wol gedacht, welche bewusste Vorstellungen er zu Grunde gelegt haben möge. Dort wurzelt noch Alles ausschliesslich in der rein musikalischen Empfindung. Erst bei den Werken der neuesten Schule, wie gesagt, findet ein Anknüpfen an bestimmte Vorstellungen statt. Beethoven ist in diesem Sinne der Mann des Ueberganges, in dem sich diese Richtung vorbereitet, und so ist auch das Wort der neunten Symphonie nicht das Primitive, wie etwa in einem Werke der Gesangsmusik, sondern das Secundäre, Untergeordnete, das, was hinzutritt, um der immer mehr sich zuspitzenden Empfindung endlich die letzte Bestimmtheit zu verleihen, das Resultat, die Lösung des Räthfels, nicht das Object, welches die künstlerische Begeisterung weckt. Gehen wir nach diesen Vorbemerkungen über zur Betrachtung des Inhalts, so hat u. A. A. B. Marx früher schon darauf aufmerksam gemacht, wie Beethoven in früheren Jahren ein zutraulicher, liebevoller Jüngling gewesen, wie ihn sodann sein drückendes Unglück, von den Menschen sondernd, tiefer in die Welt der Instrumente eingeführt habe, wie er nun ein Einsiedler mitten in der Gesellschaft, ein Ausgeschlossener geworden sei, ohne dass die Stimme liebenden Verlangens in ihm zu verstummen vermochte; er habe nicht scheiden können, ohne seine Sehnsucht nach der Menschheit noch einmal auszusprechen; dies sei in der neunten Symphonie geschehen, dies die Bedeutung des Werkes. Die angedeutete Ansicht ist vollkommen richtig, und die erste, nothwendige Erkenntniss, um Eingang in das Werk zu finden, fasst aber von dem Standpunct psychologischer Beschreibung und rein subjectiv, was, in seiner objectiven Bedeutung erkannt, als die Lösung einer Frage erscheint, welche das Jahrhundert beschäftigt. Es ist in Beethoven's neunter Symphonie das Höchste und Herrlichste niedergelegt, wozu ein Mensch sich aufgeschwungen; es ist nicht die Liebebedürftigkeit des einzelnen Menschen; das Subjective ist nur die nächste Seite; Beethoven hat objectiv ein Evangelium der Menschheit ausgesprochen, jenes Evangelium, welches vor achtzehn Jahrhunderten Der brachte, der zuerst berufen war, die Weltaufgabe zu lösen. Keiner ist jener ersten That an Hoheit so nahe gekommen, Keiner hat diese weltumfassende Liebe selbstschöpferisch aufs Neue so auszusprechen vermocht. Es ist bei tiefster Weltlichkeit in dieser Musik zugleich die höchste Religiosität, die freilich nur erst von Wenigen verstandene Religion der Zukunft, die nicht erst von der Ueberlieferung einen Himmel zu erbetteln braucht, diesen Himmel in eigener Brust hegt und trägt. Beethoven wird in der neunten Symphonie christlich, wie die modernen Bestrebungen tiefchristlich sind,

wenn sie auch in weltlichster Gestalt auftreten. — Man erinnere sich ferner des früher Gesagten über Beethoven's Individualität, über das Populäre, Anspruchlose seiner Gesinnung. Es ist in dieser Musik die tiefste Entäusserung seiner selbst, die tiefste Demuth, nicht eines Menschen, der Unglück hatte und sich gedrückt fühlte, es ist die Lösung der grossen Zeitfrage darin, der Frage nach der Stellung des Menschen zum Menschen; es ist, als ob in der früheren Kunst noch eine Schranke bestanden hätte, die nicht unmittelbar Herz zu Herzen dringen liess, eine Schranke, die Beethoven durchbrochen hat, es ist das Bewusstsein, welches endlich als Resultat der ganzen geschichtlichen Bewegung hervorgehen muss, jenes Bewusstsein, das, zuerst offenbart, durch alle Entwicklungsstufen hindurch endlich als ein echt menschliches, natürliches aufzutreten berufen ist, jenes Bewusstsein, das dem Einzelnen das einzig würdige Verhalten, seinen Nebenmenschen gegenüber, anweist, und wogegen aller weltgebietende Stolz, alle Herrschsucht der Vorzeit, wenn diese Eigenschaften auch grossen Persönlichkeiten innewohnten, zurücksinkt als etwas Eitles und Nichtiges. Darum jene einfache, höchst anspruchslose, volksmässige Behandlung des Schiller'schen hochfliegenden Hymnus, dieser äusserste Contrast zwischen Musik und Worten, welche letztere durch die erstere an Hoheit der Anschauung unendlich übertroffen werden. Darum jenes Ringen in der ganzen Musik, denn es gilt in der That der Lösung der höchsten Frage. Hier ist das Ziel Beethoven's, das ist der höchste Aufschwung, den er genommen hat. Der grosse Schritt ist gethan, in der früheren Weltanschauung, auf dem Standpunct der Humanitätslehren des vorigen Jahrhunderts, eine Gesinnung, welche wohlwollend gewährt, ohne zu völliger Hingebung zu gelangen; hier eine Gesinnung, welche verzichtet, weil jede stolze Erhebung zuletzt doch nur anmaassliche Beschränktheit ist, eine Gesinnung, welche sich am höchsten gehoben fühlt, wenn sie zu dem Bewusstsein, einfach Mensch zu sein, herabgestiegen ist. Immerhin mag der Inhalt jener Symphonie in Verbindung gebracht werden mit allen Fragen der Zeit. So weit ab jene Fragen der Tonkunst scheinbar stehen, so nahe berühren sie die Schöpfungen Beethoven's. Es ist, freilich in einem edleren und höheren Sinne, als gemeinhin die Bezeichnung gebraucht wird, das demokratische Bewusstsein der Neuzeit, welches sich darin ausspricht. Das war das Resultat des früheren Kämpfens und Ringens, jener Gegensätze begeisterten Aufschwunges und einfacher Volksthümlichkeit. — Ich beschränke mich hier auf diese Andeutungen. Es wäre erforderlich, weithin auf die allgemeine Entwicklung des modernen Geistes einzugehen, sollte das hier Gesagte tiefer begründet

werden. Wer indessen jenes Werk in sich erlebte, wird mich verstehen; — wird mich verstehen, wenn ich sage, dass für mich dasselbe der erschütterndste Kunsteindruck gewesen ist unter den Werken fast aller Zeiten und Künste.

Nun noch einmal: Haydn, Mozart und Beethoven: Dort, in der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“, ist die Liebe unschuldiger Kinder gezeichnet; sie erscheint als natürliche Macht; darum erblicken wir dort das Gesunde, kindlich Reine. Mozart ist der Dichter der Geschlechtsliebe; in dem Kreise des Menschlichen ausschliesslich sich bewegend, sind seine Gestalten die der Wirklichkeit, wennschon im höchsten und wahrsten Sinne; die kindliche Reinheit Haydn's aber ist getrübt, ist verloren gegangen; wir sind eingetreten in eine mündig gewordene, zugleich aber auch sündige Welt; eine verklärte Gestalt erhebt sich in der „Zauberflöte“, der sittliche Adel des Sarastro. Beethoven rafft sich empor aus der Mozart'schen Vertiefung in das Diesseits; den Himmel im Auge, ist sein Wandel ein Emporringen nach Oben; auf der Höhe seines Standpunctes verschwinden alle Unterschiede; mit gleicher Liebe umfasst er das ganze Menschengeschlecht.

Das ist die Weltanschauung unserer Meister, soweit es einem zum ersten Male in dieser Vollständigkeit unternommenen Versuche gelingen wollte, sie in Worte zu fassen. Natürlich hat ein solches Beginnen immer etwas Missliches. Das Wort ist einseitig. Was im Kunstwerk und dem entsprechend im Gefühl zu untrennbarer Einheit verbunden ist, wird durch dasselbe auseinandergerissen, die Totalität des Gefühlsinhaltes auf einseitige Bestimmungen des Verstandes zurückgeführt. So ist es sehr leicht, wenn man diese letzteren ihrer natürlichen Grundlage entzieht, wenn man sie loslöst von der Quelle, aus der sie geflossen sind, und nicht fortwährend durch dieselbe ergänzt, darin Willkürliches, Einseitiges, auf die Spitze Gestelltes zu erblicken. Das ist indess nicht zu ändern. Der Versuch selbst muss unternommen werden, wenn wir aus der Unmittelbarkeit bewusstlosen, und, was davon weiter unzertrennlich ist, aus der Trivialität gedankenlosen Geniessens herauskommen, wenn wir wissen wollen, was wir empfinden, wenn wir diesen Inhalt erkennend uns aneignen wollen. Die Folgezeit wird, was hier dem Gefühl für die Erkenntniss zuerst abgerungen wurde, bei weiter entwickeltem Bewusstsein leicht ergänzen, Schroffheiten glätten und ausgleichen.

Sechszehnte Vorlesung.

Die Schule Mozart's in Deutschland, Frankreich und Italien. Die Kirchenmusik in Deutschland. Allgemeine Entwicklung des religiösen Geistes. Folgerungen hieraus bezüglich der Zustände der Kirchenmusik.

Bevor wir in unserer Betrachtung weiter schreiten, ist es nothwendig, die bis jetzt gewonnenen Resultate zusammenzufassen. Erinnern Sie sich dessen, was ich in der siebenten Vorlesung, als ich die Betrachtung der deutschen Musik einleitete, sagte, erinnern Sie sich zugleich auch dessen, was ich in den letzten Vorlesungen über Haydn, Mozart und Beethoven feststellte.

Sie haben die allgemeinen Entwicklungsgesetze aller Künste kennen gelernt, diesen Fortgang vom Erhabenen zum Schönen, vom Kirchlichen zum Weltlichen, von einseitiger Geistigkeit zur Durchdringung mit dem sinnlichen Material; diese beiden umfassenden Epochen des erhabenen und des schönen Stils in Italien und Deutschland sind vor unseren Blicken entfaltet. Wir sahen durch die grossen bis jetzt besprochenen Meister die verschiedensten Stufen repräsentirt, das katholische und das protestantische Glaubensbekenntniss, Lyrisches, Episches und Dramatisches, Objectives und Subjectives, wir sahen das tiefste Seelenleben offenbart in der Instrumentalmusik, überhaupt aber den Gang von der Kirchenmusik zur Oper und Instrumentalmusik. Wir haben das Analoge sowol, wie das Abweichende in der Entwicklung Deutschlands und Italiens betrachtet; wir haben ferner erkannt, wie jedes der drei musikgeschichtlich bedeutendsten Länder Europas ein bestimmtes, einseitiges Princip vertritt, wir haben die deutsche und italienische Musik als Gegensätze kennen gelernt, gross in ihrer Einseitigkeit, das Höchste indess schaffend in ihrer Vereinigung. Wir sind dem entsprechend zu der Anschauung gelangt, wie die europäische Musik ein grosses organisch gegliedertes Ganzes bildet, wir sind den Verschlingungen deutscher

Tonkunst gefolgt, und fanden die höchste Vereinigung aller Richtungen in Mozart, so, dass Deutschland, dass speciell Mozart im Kleinen uns dasselbe Bild zeigt, was die Betrachtung der europäischen Musik im Grossen und Ganzen gewährt. Dieser Meister wurde dadurch der erste ganz umfassende, universelle Höhepunkt für die gesammte europäische Entwicklung, und durch ihn die Orientirung sowol über ihm Vorausgegangenes als auch ihm Folgendes möglich. Es war endlich dieser weitere Fortgang nach Mozart, welcher uns beschäftigte, für den wir in Beethoven das grösste Beispiel fanden. Die in Mozart vereinigten Richtungen gehen wieder aus einander, streben nach der früheren Selbstständigkeit, mit dem grossen Unterschiede jedoch, dass der Durchgang durch diesen Vereinigungspunkt sichtbar bleibt, dass jede Richtung Etwas von der anderen mit hinüber nimmt in ihre erneute Vereinzelung, so sich erfüllt, gesteigert zeigt durch das Ganze.

Unter diesem Gesichtspunct haben wir jetzt die Neuzeit zu betrachten. Wenn bis dahin an einzelnen hervorragenden Namen die Darstellung fortgeführt wurde, so sind es jetzt Schulen und Kunstgattungen, die wir in grösseren zusammenhängenden Uebersichten zu verfolgen haben, wie ich bereits am Schlusse der elften Vorlesung bemerkte. Bevor ich jedoch auf das Einzelne eingehe, ist es nothwendig, Ihnen einen kurzen Gesamtüberblick über die Erscheinungen, welche uns zunächst beschäftigen werden, zu geben, um die Orientirung über die Masse der Gegenstände zu erleichtern.

Beginne ich die Darstellung mit dem Ehrwürdigsten, Aeltesten, mit der Kirchenmusik, so wissen Sie schon aus meiner bisherigen Darstellung, dass diese in dem gegenwärtigen Zeitraume von ihrer früheren Höhe zurücktritt. Schon einmal sprach ich aus, wie diese grösste und mächtigste Kunstgattung der Vorzeit in dem letzten Jahrhundert zurück-, wie das dem früheren entgegengesetzte Verhältniss eintritt. Es ist von Italien und Frankreich, was Kirchenmusik betrifft, in dieser Epoche — zwei grosse Erscheinungen abgerechnet, die eine aus früherer, die andere aus neuerer Zeit — Nichts zu berichten; allein Deutschland zeigt noch eine fortgesetzte Thätigkeit auf diesem Gebiet, obschon, mit Ausnahme des Oratoriums, wenig Gelegenheit gegeben war, auf dem alten Terrain, und innerhalb dieser Grenzen, Neues zu schaffen.

Am grössten ist der Einfluss Mozart's auf dem Gebiet der Oper gewesen, auf dem Gebiet demnach, wo er selbst das Grösste geleistet hat. In Italien gewann die Oper im Laufe des 18. Jahrhunderts — bis dahin hatte ich früher den geschichtlichen Verlauf verfolgt — immer

mehr Anerkennung und Verbreitung, so dass sie allmählich die Kirchenmusik ganz verdrängte. Die bedeutendsten Talente widmeten sich der Bühne, und es sind in jenen Werken Einzelheiten von grossem, bleibendem Werth. Im Wesentlichen aber beharrte die Oper in der schon früher eingeschlagenen Richtung. Sie war durchaus kein Kunstwerk nach deutschem Begriff, sie war mehr nur da, die Kunst der Gesangsvirtuosen zur Erscheinung zu bringen. So dauerten die Verhältnisse fort bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Mannigfache Steigerungen waren zwar hinzugekommen, man hatte den Gesang mit einer reicheren Instrumentation umgeben, man hatte grössere Formen eingeführt, im Ganzen aber war man nicht über das Princip, welches von Anfang an gegolten hatte, hinausgegangen. Jetzt nun, nachdem Mozart aufgetreten war, konnte es nicht fehlen, dass dieser die lebendigste Rückwirkung äussern und der italienischen Oper eine höhere Richtung verleihen musste. Jedes Land fand sich in ihm wieder und nahm daher auch umgekehrt wieder von ihm auf. In Italien zeigte sich sein Einfluss darin, dass jetzt grössere Formen immer mehr zur Geltung kamen, dass die Harmonie und die Instrumentation reicher wurden, im Allgemeinen, dass die Oper dem Ziele einer höheren Kunstschöpfung sich näherte. Mehrere der bedeutendsten Talente traten jetzt auf, und wir sehen eine zweite Blüthe der italienischen Oper unter Mozart'schem Einfluss, gewissermaassen eine Schule dieses Meisters in Italien. Später, weiter herab auf die neuere Zeit, konnte dieser Aufschwung nicht mehr behauptet werden, die italienische Oper sank in demselben Verhältniss, in welchem sie sich von dem Ausgangspunct in Mozart entfernte, dem Extrem sich zubewegte, in erneute Einseitigkeit verfiel. Wir erblicken in Italien, entsprechend der Stufe des Verfalls seiner Kunst, eine ausschliessliche Hingebung an das Materielle, ein Versinken in Sinnlichkeit, eine Sinnlichkeit, die nicht mehr, wie früher, durch ein geistiges Element gehoben und verklärt wird. Die schöne Harmonie der Hauptbestandtheile ist verloren gegangen, die Kunst in diesem Lande bei dem anderen Extrem angekommen, und wir sehen so durch die drei Jahrhunderte ihres Bestehens hindurch den Gang von hoher Geistigkeit in Palestrina, durch die schöne Mitte, das Gleichgewicht beider Seiten, in der neapolitanischen und venetianischen Schule, zu dem einseitigen Uebergewicht der materiellen Seite in neuester Zeit. — In Deutschland fand Mozart keine Nachfolger, welche die Oper auf der Höhe seines Standpunctes zu erhalten vermocht hätten. Die Tonsetzer bewegten sich zwar in den von dem Meister bezeichneten Bahnen, beschränkten sich aber, seiner Universa-

lität gegenüber, auf rein deutsches Wesen im engeren Sinne und setzten das Singspiel wieder an die Stelle der grossen Oper. Sehen wir daher auch hier zwar die nach-Mozart'schen Leistungen gehoben durch den Einfluss der Universalität dieses Meisters, zeigen sich auch die Werke von Winter, Zumsteeg, Weigl u. A. verschieden von denen, welche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Nationale repräsentirten, so konnte doch Mozart's Richtung am wenigsten hier eine Fortsetzung finden, da unmittelbar nach ihm hier eine neue Wendung der Kunst ein-, ein neues Princip auftrat: das durch Beethoven repräsentirte Element. In einem weiteren Sinne aber beherrscht Mozart und nach ihm Beethoven die gesammte deutsche Musik dieses Jahrhunderts, und wir haben hier die umfassendsten, am zahlreichsten vertretenen Schulen namhaft zu machen. Das aber ist von der entscheidendsten Wichtigkeit, dass unmittelbar nach dem Verschwinden der universellen Richtung Mozart's, nach der Wendung auf speciell deutsches Wesen, auch das Ausland, Italien und Frankreich, sogleich zu erneuter Herrschaft bei uns gelangen, beide Länder aufs Neue die Berechtigung ihres Princips gesondert bei uns geltend machen. — Frankreich hat in vielfacher Beziehung die Aufgabe Gluck's und Mozart's am grossartigsten ergriffen und fortgesetzt, und es ist der Boden dieses Landes zu betreten, wenn man nach der Weiterbildung der grossen, heroischen Oper fragt. Nachdem Lully das Opernideal Frankreichs aufgestellt hatte, sehen wir dessen Richtung bis herab auf Gluck vertreten, daneben aber auch das Italienische zu immer grösserer Anerkennung gelangen. Eine national-französische Oper bildete sich, wie schon einmal erwähnt wurde, durch Männer wie Grétry, d'Alayrac, Philidor, Monsigny u. A. Endlich war es die universelle Richtung Mozart's, welche hier den fruchtbarsten Boden der Weiterentwicklung fand. Am wenigsten zwar sind geborene Franzosen zu nennen, welche diese Weiterbildung vermittelten; es waren Ausländer, die wie Gluck und Mozart die Schule der verschiedenen Nationen durchlaufen hatten; aber Frankreich war es, welches ihnen für ihre Wirksamkeit den geeignetsten Boden darbot. Salieri, Cherubini, Spontini u. A. sind diese Tonsetzer. Endlich aber weiter herab auf die neuere Zeit erblicken wir auch hier, wie in Italien und Deutschland, ein erneutes Versinken in Einseitigkeit, den Fortgang bis zum Extrem, die erneute Herrschaft dieser gesonderten Richtungen, das wechselseitige Bekämpfen derselben; Deutschland namentlich ist der Schauplatz dieses Ringens um ausschliessliche Herrschaft.

Das bis jetzt Dargestellte umfasst das Gebiet, worin, wie vorhin bemerkt, Mozart den umfassendsten und nachhaltigsten Einfluss ausgeübt hat. Vermag die Geschichte nicht eine so nachhaltige Einwirkung desselben in Bezug auf Instrumentalmusik nachzuweisen, so lag der Grund dafür in dem Auftreten Beethoven's. Nur auf einem Gebiet dieser letztgenannten Kunstsphäre hat Mozart, wie in der Oper, eine reiche Blüthe, repräsentirt durch zahlreiche Schulen, geweckt: auf dem der Pianofortemusik, und dadurch zugleich einen mächtigen Anstoss für die Entwicklung der darstellenden musikalischen Kunst gegeben. Wir haben zugleich hier das für die Entwicklung der deutschen Musik bedeutsame Verhältniss, dass auf dem Gebiete der Pianofortemusik nach einem hohen Aufschwunge, ähnlich wie in Italien, ein allmählicher Untergang in Sinnlichkeit und Aeusserlichkeit sich darstellt. Die in Mozart vertretene sinnliche Seite der Kunst machte sich mehr und mehr allein und unabhängig von den höheren Mächten des Geistes geltend, so dass, dem Gange in Italien entsprechend, auf die Epoche des schönen Stils auch bei uns in der nächstfolgenden Zeit eine solche des Verfalls, der Verflachung sich anreihet. Während aber in Italien die Kunstentwicklung damit abschliesst, haben wir hier dem Princip deutscher Kunst entsprechend unmittelbar daneben einen erneuten Aufschwung durch Beethoven. So wird dieser der Repräsentant des höchsten Strebens der Neuzeit, der Mittelpunkt für die Entwicklung derselben, und an ihn schliesst sich Alles an, was die Tonkunst unserer Tage hervorgebracht hat. Insbesondere war es die Instrumental-, die Orchester-, sowie die Kammer- und Hausmusik, welche jetzt noch eine lebendige Fortbildung erfahren hat.

Nach dieser einleitenden Orientirung über das Gebiet, welches wir jetzt zunächst zu betrachten haben, kann ich mich sogleich zu der specielleren Erörterung wenden. Dem aufgestellten Plane zufolge beginne ich mit der Besprechung der Kirchenmusik in Deutschland, und da noch Einiges nachzuholen ist, so haben wir hier das ganze Jahrhundert seit den Zeiten Bach's und Händel's ins Auge zu fassen.

Bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte sich, wenn auch innerlich getrennt und bewegt durch mehrere Spaltungen und gesonderte Richtungen, die Glaubensfestigkeit der früheren Zeit auf protestantischem Gebiet erhalten; sie war der Boden, aus welchem die Schöpfungen der kirchlichen Tonkunst bis auf Bach und Händel hervorgehen konnten. Mehrere Umstände trafen jetzt zusammen, diese alte Zeit des Glaubens zu stürzen. Ich habe diesen Umschwung früher schon, bei anderen Gelegenheiten, Ihnen angedeutet. Alle Wissenschaften und Künste

emancipirten sich von dem Einfluss der Kirche, und ein neuer Weltzustand bereitete sich vor. Die philosophische Forschung begann zu der Höhe emporzusteigen, welche sie jetzt als die höchste geistige Errungenschaft der bisherigen Weltentwicklung überhaupt erscheinen lässt. Die philosophische Forschung aber, indem sie Alles ihrer Prüfung unterwirft und Nichts für wahr annimmt, was nicht diese Prüfung bestanden hat, ist zunächst, ist anfänglich die Gegnerin des Glaubens. Die insbesondere von Berlin ausgehende Aufklärung begann nach und nach in Deutschland sich zu verbreiten. Gleichzeitig gelangten die Naturwissenschaften zu immer grösserer Ausbildung und Anerkennung. Aber auch diese sind dem Glauben, sind zunächst dem inneren, höheren geistigen Leben überhaupt feind. Wie die Philosophie nur das anerkennt, was sie selbst gefunden hat, so sind die Naturwissenschaften nur allzu gern geneigt, allein das sinnlich Wahrnehmbare, das, was sich durch Beobachtung erfassen lässt, gelten zu lassen. Innerhalb desselben Zeitabschnitts traten die grössten Dichter Deutschlands auf; allein auch sie waren ausschliesslich dem Weltlichen zugekehrt, und standen mit jener alten Zeit des Glaubens in keinem inneren Zusammenhange mehr. Weimar wurde der Mittelpunkt dieser weltlichen Bestrebungen auf poetischem und künstlerischem Gebiet, die ihre Folgen zugleich auch auf das sociale Leben erstreckten. In der Sphäre des Staats regte sich ebenfalls ein neues, ungekanntes Leben, in Frankreich insbesondere, wo die grossen Schriftsteller der die moderne Welt umgestaltenden Revolution vorgearbeitet hatten. Rousseau predigte das Evangelium der Natur. Somit war ein gedeihlicher Boden für die kirchliche Kunst nicht mehr vorhanden.

Es ist von Wichtigkeit, die Einflüsse dieses grossen Umschwunges auch auf die Kirche noch etwas näher zu betrachten; sie sind der Schlüssel zum Verständniss auch der Kirchenmusik des letzten Jahrhunderts.

Schon in Luther war der Rationalismus der Neuzeit im Keime enthalten; man darf sich nur seines Ausspruchs erinnern, dass er durch die Schrift oder durch klare Gründe widerlegt sein wolle. Seine ganze Persönlichkeit erscheint uns schon als eine moderne, in welcher der Geist der Neuzeit, wenn auch noch unentwickelt, sich geltend macht. Das erwachende Denken aber wurde bei ihm und in seiner Zeit noch durch die Autorität der Bibel gebändigt. Bald jedoch fand dasselbe in der Philosophie seinen Ausdruck. Der grosse Franzose Des Cartes, dessen Thätigkeit in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt, steht an der Spitze der modernen Denkbewegung. Nach der Nacht des Mittel-

alters tritt hier mit der vollsten jugendlichen Klarheit und Frische der moderne Rationalismus auf. Cartesius lehrte, dass Alles bezweifelt, dass alle Autorität gestürzt werden müsse, selbst die der sinnlichen Wahrnehmung, die er als zuverlässig nicht gelten lassen konnte, so lange nicht ein oberster Grundsatz, eine erste Gewissheit gefunden war, von welcher aus die Welt im Gedanken neu aufgebaut werden konnte. Diese erste Gewissheit war sein berühmtes „*cogito, ergo sum*“ (ich denke, folglich bin ich), womit die Erfassung des innersten Mittelpuncts des Bewusstseins gegeben war, das Letzte, was übrig bleibt, wenn durch den Zweifel aller Inhalt entfernt ist, das, wovon nicht abstrahirt werden kann. Die beiden grossen Denker, Spinoza und Leibnitz, in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18. Jahrhunderts, folgten. Mehr und mehr gelangte der freie Gedanke zur Herrschaft, und wir sehen daher, wie derselbe in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch Kant das bisherige Weltgebäude stürzte. Kant's Schrift: „Die Religion innerhalb der Grenzen der Vernunft“ wurde das Bekenntniss der neuen Zeit, und je höher der Glaube früher gestanden hatte, desto tiefer sank er, so dass endlich Schleiermacher „Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern“ schreiben konnte. Der grosse, weltgeschichtliche Fortschritt dieser Richtung war, dass das, was man früher in gutem Glauben angenommen hatte, geprüft werden sollte, dass Nichts für wahr gehalten werden durfte, was nicht diese Prüfung bestanden. Der denkende Geist erkannte seine unendliche Berechtigung und begann von dieser Berechtigung den ausgedehntesten Gebrauch zu machen. Als der Mangel jedoch dieser Richtung erscheint, dass jetzt jeder Einzelne seine beschränkte Fähigkeit mit der allgemeinen Vernunft verwechselte, und annahm, dass das, was er nicht erkenne, überhaupt nicht erkannt werden könne, dass nicht die Möglichkeit offen gelassen wurde, dass, was diese Zeit und diese Einzelnen nicht erkannten, zu anderer Zeit und von Anderen gar wohl erfasst werden könne. Man verwechselte die beschränkte Einsicht einer Zeitepoche und jedes Einzelnen mit der Einsicht der Menschheit überhaupt. Die trivialsten Köpfe glaubten nun über die Religion herfallen und die erhabenen Anschauungen derselben mit ihrem hausbackenen Verstande messen und richten zu dürfen. So musste es denn geschehen, dass alles Hohe und Unendliche des Christenthums verworfen, als unbegreiflich beseitigt, nur eine gewöhnliche Moral daraus abstrahirt wurde. Besonders in der Theologie selbst hat diese Richtung bis herab auf die neuere Zeit sich breit gemacht, und sie ist es gewesen, welche wesentlich dazu beitrug, das kirchliche Leben zu vernichten. Wagte dagegen ein kleiner Kreis die

Berechtigung der Offenbarung, der Ueberlieferung in der orthodoxen Richtung zu vertreten, so war doch diesem das, was er vertrat, ein eben so Fremdes und Unverstandenes, wie dem Rationalismus das, was er bekämpfte. Diese letztgenannte Richtung hatte das Wahre, dass sie jenem Alles flüssig machenden, auflösenden Rationalismus gegenüber einen Damm bildete, etwas Dauerndes im Wechsel zu bewahren suchte. Das war aber auch das einzige Gute daran, im Uebrigen war und ist dieselbe noch geistloser und dürrer, als die entgegengesetzte, weil sie, einst auf innere Erlebnisse, inneres Verständniss basirt, jetzt es nicht mehr über den gedankenlosen Glauben an den Buchstaben hinausbrachte.

Das für die gegenwärtige Betrachtung wichtigste Resultat, welches wir aus diesen Zuständen hervorgehen sehen, ist dies, dass die frühere Verklärung der Welt durch das Ueberirdische verloren ging, dass man in das platte Diesseits herabstürzte. Der frühere Glaube hatte Erde und Himmel zu einer Einheit verknüpft; das Diesseits war aufgenommen in jene Unendlichkeit, der Mensch wurzelte mit seinem tiefsten Inneren in derselben, sie durchdrang und verklärte das Irdische. Jetzt nahm man Wohnung im Diesseits, auf der Erde, baute sich hier wohnlich an und war unbekümmert um den Himmel. Die alte Zeit zeigt uns eine solche innere Unendlichkeit der Gesinnung, dass alles Aeussere, Irdische nur verschwindendes Moment darin ist, wie wenn z. B. der Mensch bei dem Verlust aller irdischen Güter, wenn sein Haus in Flammen steht, ausruft: Der Herr hats gegeben, der Herr hats genommen, der Name des Herrn sei gelobet! Die Neuzeit hängt ihr Herz an das Irdische, sie klagt wie Bürger's Lenore: Ach, Mutter, was ist Seligkeit, ach, Mutter, was ist Hölle! Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit, und ohne Wilhelm Hölle!

Betrachten wir dieses Resultat, so drängt sich unleugbar die Wahrnehmung auf, dass es ein tiefer Fall ist, den die Neuzeit gegenüber der Vorzeit gethan hat, es ist ein Sturz aus dem Himmel. Durchaus falsch jedoch würde es sein, diese Neuzeit darum einseitig zu verdammen, denn eben so sehr steht dieselbe durch das neue Weltprincip, welches sie zur Geltung brachte, hoch über der alten. Dieses Gewinnen und Verlieren ist, wie schon oft bemerkt, die Natur jedes geschichtlichen Fortschritts nicht allein, es ist die Natur alles organischen Wachstums. Der Fortgang in Natur und Geschichte ist ein stetes Weiterschreiten von Stufe zu Stufe; die nächstfolgende verneint, wie ich auch schon einmal erwähnte, die vorausgegangene; sie steht gegen jene zurück, bringt aber zugleich ein Neues und Grösseres, was die erste nicht besass. Betrachten

Sie jedes organische Gebilde. Die Herrlichkeit der Pflanzenblüthe muss verloren gehen, um die Frucht zu zeitigen; die Frucht verneint die Blüthe, aber sie hat zugleich diese als Resultat in sich. Jede Altersstufe des Menschen verneint die vorausgegangene; die Schönheit und der Zauber der Jugend gehen verloren, aber was folgt, ist doch grösser, und der Mensch erreicht seine Bestimmung nur, indem er diese Stufen durchläuft, erst nach Zurücklegung aller ist er ein ganzer Mensch. So ist nicht zu klagen und zu jammern, dass das letzte Jahrhundert diese Wendung genommen hat; es ist allein der eiserne Gang geschichtlicher Nothwendigkeit, der Fortschritt, die Menschheit ihrem Ziele näher zu bringen, darin zu erkennen.

Ich habe Ihnen bis jetzt jenen Umschwung dargestellt, welcher die alte Zeit des Glaubens gestürzt hat. Die bezeichneten Gegensätze, namentlich des Rationalismus als des neuen, die Zukunft in sich tragenden Weltprincips, hatten zu Ende des vorigen und zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts noch ihre geschichtliche Berechtigung; sie mussten als Entwicklungsstufen durchlaufen werden, sie waren ein nothwendiger Durchgangspunct, um durch sie zu einem Höheren zu gelangen. Bald darauf aber begannen, wie ebenfalls bereits erwähnt, jene Männer zu wirken, welche die Neuzeit eingeleitet haben, Schiller, Goethe, Schelling, Hegel, und eine unendlich höhere Geisteswelt, als man bis dahin gehaut hatte, kam zum Bewusstsein. Unmittelbar zwar waren die beiden Erstgenannten für eine tiefere Auffassung des Christenthums nicht thätig, sie standen demselben eher feindlich gegenüber. Indem sie aber dem hausbackenen Verstande des vorigen Jahrhunderts gegenüber eine Welt der Poesie erschlossen, gewährten sie mittelbar die Möglichkeit einer innigeren, geistvolleren Auffassung auch des Christenthums. Dadurch wurde die neueste Wendung vorbereitet. Die moderne Philosophie hat sich an jene Dichter, insbesondere an Goethe, angeschlossen, sie nahm von ihnen den Ausgangspunct, und genährt dadurch, vermochte sie mit ganz anderen, entsprechenderen Voraussetzungen dem Christenthume wieder nahe zu treten, so dass die Rettung des letzteren in dem modernen Bewusstsein, die Rettung auch der Theologie, von aussen, von der Philosophie kam, welche christlicher wurde, als selbst die Theologie war. Ich bezeichne Ihnen, um das Gesagte zu deutlicherer Erkenntniss zu bringen, einige der wichtigsten Anschauungen, welche auf diese Weise gewonnen wurden, wenn auch, als nicht unmittelbar hierher gehörig, nur flüchtig. Durch Herder's „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ waren die ersten Anregungen zu einer Philosophie der Geschichte gegeben worden. Die

moderne Philosophie hat diese Anregungen weiter entwickelt, und die bezeichnete Wissenschaft war das Resultat. Hierdurch wurde die Einsicht in den unaufhaltsamen, ununterbrochenen, stufenweisen Fortschritt des Menschengeschlechts gewonnen, die Erkenntniss des Zieles der Weltentwicklung überhaupt, die Einsicht, wie alle Ereignisse, wie alle Völkerentwicklungen im inneren Zusammenhange stehen, alle Völker der Erde Bausteine herzubringen zu dem grossen Pantheon der Geschichte. Die Stellung des Christenthums musste dadurch für die Erkenntniss eine wesentlich andere werden. Jetzt erschien es als der Mittel- und Höhepunct der ganzen Geschichte, nicht mehr urplötzlich vom Himmel herabgefallen, sondern im tiefsten, inneren Zusammenhange mit allen Erscheinungen der früheren und späteren Zeit stehend, das Heidenthum erschien eben so berechtigt, erschien als eine wesentliche Vorstufe für dasselbe. — Früher war die Philosophie eine abstracte Wissenschaft gewesen, ähnlich der Mathematik, vorzugsweise eine Thätigkeit des Verstandes. Jetzt erkannte man, wie dieselbe den ganzen Menschen mit allen seinen Kräften beschäftigen muss, und eben so sehr Empfindung, Phantasie zu ihrer Voraussetzung hat. Die Kunst, speciell die Poesie, wurde eine Vorbereitung für die Philosophie, das dieselbe einleitende Studium. Die grosse Einsicht, dass Poesie und Kunst, Religion und Philosophie wesentlich denselben Inhalt haben, wurde gewonnen. Diese auf allen Gebieten des Geistes erlangten Schätze kamen der Betrachtung des Christenthums zu Gute. Man erkannte, um nur einen Punct hervorzubeben, das durchaus Verkehrte, das darin liegt, die mit orientalischer Phantasie geschriebenen Schriften des Alten und Neuen Testaments mit dürrem, trockenem, deutschem Verstande auffassen zu wollen, man erkannte, dass Gefühl, Phantasie, Genialität der Anschauung, poetische Empfänglichkeit dazu gehören, die Bibel zu verstehen. Das Resultat aber war ein überraschendes; nicht fremd mehr stand man der Offenbarung gegenüber, man hatte den Eingang gewonnen, und rasch enthüllten sich nun die Geheimnisse derselben. — Kant hatte gelehrt, dass der Mensch das Uebersinnliche nicht erkennen könne. Diese Lehre war zum Glauben des Jahrhunderts, zum allgemeinen Vorurtheil geworden, und noch jetzt begognen wir derselben auf allen Wegen und Stegen. Diese Lehre aber steht im schroffsten Widerspruch mit dem Christenthum, und der ersten Grundwahrheit desselben, dass Gott geoffenbart ist; der Geist durchdringt alle Dinge, er erforscht selbst die Tiefen der Gottheit; „den ihr verehrt, ohne ihn zu kennen, den verkündige ich euch“, sagt Paulus, als man dem „unbekannten Gotte“ einen Altar errichtet hatte. Christus aber bezeichnet sich selbst als den Weg zum Vater;

wer den Sohn kennt, dem muss der Vater offenbar werden. Die grossen Philosophen der Neuzeit, Schelling, Hegel, sind von denselben Anschauungen ausgegangen; Hegel schrieb unter sein Portrait die mächtigen Worte: „Das zuerst verborgene und verschlossene Wesen des Universums hat keine Kraft, die dem Mutho des Erkennens Widerstand leisten könnte; es muss sich vor ihm aufthun und seinen Reichthum und seine Tiefen ihm vor Augen legen und zum Genusse geben“. So ging das unermessliche Bewusstsein auf, dass das Christenthum eine Offenbarung des Geistes ist, nichts Jenseitiges, sondern etwas dem Menschen Eingeborenes, die Offenbarung seines eigenen Wesens. Der alte Rationalismus in seiner Verblendung hatte sich in Wahrheit gegen den Geist verschlossen; ein Erzeugniss des Geistes, verleugnete er seinen Ursprung; es war der vollkommenste Widersinn, diese Auflehnung des Geistes gegen sich selbst. Jetzt fielen mit einem Male die trennenden Schranken; alle Widersprüche zeigten sich geeint, das moderne Bewusstsein gelangte aus dem Zwiespalt heraus zur Versöhnung; der Inhalt der alten Zeit und die Form der neuen erschienen verbunden, dieser Inhalt des Glaubens denkend reproducirt; die speculative Theologie der Gegenwart war das Resultat. Dies ist der Standpunct der Gegenwart. Mehr und mehr ist diese neueste Richtung schon in das Leben eingedrungen; sie ist die Grundlage des Gebäudes, welches die Zukunft aufführen wird. Was vorausging, ist gerichtet und vormag sich diesem Aufschwung gegenüber nicht mehr zu halten. Nur dort, wo man das, was auf den Höhen der Zeit vorgeht; noch wenig oder nicht bemerkt hat, geschieht es, dass überwundene Standpuncte sich breit machen. Es ist aber kein Heil, ausser in dieser Richtung. Das Wesen derselben ist insbesondere dies, dass jetzt auch das Diesseits als ein wesentlich berechtigtes Moment auftritt, nicht als ein gänzlich verschwindendes, wie auf der Stufe der alten Religiosität, andererseits aber auch nicht als das allein wahrhafte, wie im Rationalismus, im Gegentheil aufgenommen ist in die Unendlichkeit einer höheren Welt. Darum bereitet sich ein neuer religiöser Weltzustand vor. Nicht das Christenthum selbst hat sich überlebt, wie einige Vertreter des Umsturzes ohne Weiteres meinen, nur die bisherige Gestalt desselben. Im tiefsten Grunde der Zeit aber regt sich ein Interesse für Religion, für erneuten Aufbau derselben, wie es die unmittelbar vorausgegangene nicht kannte. Wir leben in einer Welt des Ueberganges; das Alte stürzt rettungslos zusammen; überall werden Versuche gemacht zu neuen Gestaltungen, auch im Kirchlichen. So Widersprechendes nun dabei zum Vorschein kommt, so Unerquickliches häufig solche Zustände bieten, ein tiefes Bedürfniss nach dem Göttlichen ist

wieder erwacht, eine Sehnsucht darnach hat die Menschen ergriffen, überall ist das Streben bemerkbar, sich aus der Versunkenheit in das Irdische emporzuarbeiten; heilige Schauer durchbeben die Welt, als sollte es jetzt erst zur wahren Versöhnung des Göttlichen mit dem Menschlichen, die damals Christus aussprach, kommen. Freilich muss man diese Zeichen zu erkennen wissen, und sie nicht ausschliesslich auf früher privilegierten Gebieten suchen, indem diese so oft Christliches nur noch heucheln. Die neue Gestalt des Christenthums ist eine wesentlich andere, und Diejenigen, die sein Wesen nur in der bisherigen Form erfassen können, dürften es wieder zu erkennen kaum im Stande sein. Unter tiefer Verzerrung, selbst auf dem Gebiet der Revolution, treten uns solche Zeichen entgegen, und leisten uns Bürgschaft, dass aus allen Wirren das Ewige siegreich hervorgehen werde. Wie unendlich weit die Gestaltung der äusseren und inneren Welt noch gegen das Ideal des Christenthums zurücksteht, wird immer allgemeiner erkannt, wie die Grundlagen unseres Lebens in Wahrheit christliche noch kaum genannt werden können. In keiner Zeit hat sich die Liebe zur Menschheit, die alle Unterschiede tilgt, so mächtig hervorgeedrängt, als in der unsrigen, die durch das, was sie anstrebt, grösser ist, als alles Vorausgogangene.

Auch jener Standpunct zwar, wie er durch die speculative Philosophie und Theologie begründet wurde, ist durchaus kein letzter, die Entwicklung abschliessender, und die neueste Zeit in ihrem soeben bezeichneten Streben ist schon darüber hinausgegangen. Aber es ist durch ihn zuerst die Fremdheit, mit welcher das Christenthum dem denkenden Geiste gegenüber stand, überwunden, die Kluft zwischen Diesseits und Jenseits beseitigt worden, und er hat daher auch thatsächlich die Grundlage gebildet für den grossen Umschwung, welcher sich anbahnt, für die menschlich freie Zeit, das Reich des Humanismus.

Dies ist in einigen Andeutungen der Gang des religiösen Bewusstseins im Laufe der letzten hundert Jahre. Schon vorhin bemerkte ich, wie dieselben nothwendig waren, um die Gestaltung der kirchlichen Tonkunst zu verstehen. Ich mache sogleich die Anwendung.

Nach den Zeiten Sebastian Bach's und Händel's wurden natürlich auch fernerhin Werke religiösen Inhalts und zu kirchlichen Zwecken geschaffen, wol in eben so grosser Anzahl, wie früher. Sehr bald aber zeigen diese Werke eine ganz veränderte Physiognomie. Die frühere Grösse und Erhabenheit ist verschwunden, und auch die kirch-

liche Kunst hat sich dem Leben und der Alltäglichkeit desselben genähert; sie hat die alten mächtigen Dome verlassen, und ist eingezogen in das Haus, in kleinbürgerlicher Umgebung erscheinend. Es fehlt ihr nicht an Innigkeit und Wärme des Gefühls, wohl aber an Hoheit, himmlischer Ruhe, an Grösse und Gewalt. Wie sich das einfache Zimmer zu jenen weiten Hallen der Kirche verhält, so die spätere Kunst zu der früheren. Auch die kirchliche Tonkunst hat mit dem Rationalismus in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts den Sturz in das Diesseits vollbracht und ist in ihren untergeordneten Erscheinungen namentlich hausbacken und dürftig. Als aber später die grossen Genies der Periode des schönen Stils, Haydn, Mozart und Beethoven, auftraten, war es natürlich, dass diese auch für die Kirche Geniales leisteten. Ein grosser Kreis von Nachfolgern schloss sich insbesondere an Mozart, und er sowie die genannten Meister sind es gewesen, welche der Kirchenmusik wieder einen veränderten, von der Richtung in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wesentlich verschiedenen Charakter — jener hausbackenen Weise gegenüber einen genialen Aufschwung — verliehen. Allein die Kirchenmusik dieser Meister steht mit ihren weltlichen Schöpfungen meist auf einer Stufe und athmet denselben Geist wie diese. Es ist wogende, weltliche Leidenschaft, derselbe Standpunkt, wie bei Goethe und Schiller. So musste es geschehen, dass allmählich der kirchlichen Kunst gänzlich das frühere Fundament entzogen wurde, dass die Künstler die Einsicht in die hier zu lösenden Aufgaben verloren, dass ein bestimmtes Ideal gar nicht mehr vorhanden war. Den Tonsetzern für die Kirche war die Religion etwas gänzlich Fremdes geworden, und wir sehen daher einen so grossen Mangel an Bewusstsein, dass man getrostes Muthes für die Kirche schrieb, ohne religiös zu sein, und mit einem rein weltlich gestimmten Inneren in das Heiligthum einzutreten den Muth hatte. Dass man für eine solche Thätigkeit nur berufen sein könne, wenn das gesammte Leben von einer religiösen Anschauung getragen und durchdrungen ist, daran dachte man nicht. Viele täuschten sich wol auch selbst in der Meinung, wenn sie einige vage Vorstellungen über einen Gott im Himmel, der der Menschen Schicksale lenke, sich bewahrt hatten, dann schon eine ganz lobenswerthe, christliche Gesinnung zu besitzen. Demselben geringfügigen Inhalt, den so oft die weltliche Musik dieser Zeit in Schöpfungen dritten und vierten Ranges zeigt, begegnen wir auch in der kirchlichen. Die letztere unterschied sich von der ersteren nur noch durch die Form. In demselben Grade aber wie das Verständniss für die alte, tiefe Religiosität verloren ge-

gangen war, war es auch für die kunstreicheren Formen des Satzes, für die tiefere Bedeutung derselben entschwunden. Diese objectiven Formen waren in der alten Zeit lebendig aus dem Bewusstsein derselben als der Ausdruck für einen allgemeinen, objectiven Inhalt hervorgegangen; bei veränderter Geistesrichtung, bei dem immer grösseren Uebergewicht des Subjectiven konnten sie nicht mehr ausschliesslich die entsprechende Offenbarung des Inneren sein. Jetzt wurden dieselben überwiegend äusserlich aufgenommen, nachgeahmt, und es trug dies dazu bei, der Kirchenmusik neben der Dürftigkeit* des Inhalts auch noch hinsichtlich der Form den Charakter des Pedantischen, Abgelebten, Gemachten zu verleihen. Man sprach zwar viel von einem Kirchenstil, diesen, statt einzig und allein in dem die Form bestimmenden Inhalt, in einigen technischen Aeusserlichkeiten findend. Je grösser indess der Einfluss der weltlichen Musik war, desto weniger vermochten sich die Tonsetzer dieser Macht zu entziehen, und wir sehen daher mehr und mehr ein zwispältiges Wesen, Mangel an Consequenz und Charakter, Mangel an Einheit und Reinheit des Stils. Ganz äusserlich und bunt durcheinandergemengt erscheint rein Opernmässiges auf der einen, Formell-Kirchliches auf der anderen Seite, und wir haben nur ein haltungsloses Schwanken zwischen Vergangenheit und Gegenwart vor uns. Die Kirchenmusik wurde ein Tummelplatz für die Schulweisheit der Tonsetzer. Diese traten dadurch in der That in ein kindliches Verhältniss dem Höchsten gegenüber, nur dass eine derartige Kindlichkeit leider nicht die rechte genannt werden kann. Wie die Kinder dem Vater gern zeigen, was sie gelernt haben, ihm ihre Fortschritte darlegen, so waren diese Componisten bemüht, dem lieben Gott alle ihre Kunststücke vorzumachen, nebenbei auch sich bei den Genossen dadurch in Respect zu setzen. Die höhere Anschauung von der Sache war so sehr verloren gegangen, dass man das Unwürdige in solchem Verfahren gar nicht empfand. Dieser Mangel eines tieferen Durchdrungenseins von dem Wesen der Aufgabe war es auch, wenn man sich für die Kirche immer noch ausreichend befähigt hielt, sobald man auf den Gebieten der Oper und Instrumentalmusik — auf Gebieten, wo Genialität, wo Reichthum der Phantasie allein Erfolge sichern können — sich ohne Erfolg bemüht hatte. In der Kirche darf ja nicht applaudirt oder gezischt werden; das Publicum kann sein Missfallen nicht zu erkennen geben. So flüchtete man sich hinter dieses kirchliche Bollwerk, weil man hier nicht Gefahr lief, Fiasco zu machen. In gleicher Weise unglücklich waren die Tonsetzer oftmals in der Wahl der Texte. In der Vorzeit genoss das Alte Testament fast noch dieselbe Verehrung, wie

das Neue, und wir sehen daher viele Dichtungen desselben musikalisch behandelt. Jetzt ist uns das Alte Testament etwas ganz Fremdes, nicht mehr in unserem Bewusstsein Lebendiges, etwas nur noch vom historischen Standpunkte aus Betrachtetes. Man kann sich an der Hoheit und dem Schwunge jener alttestamentarischen Dichtungen begeistern, man kann sie in rein künstlerischer Absicht in Musik setzen, zur Erbauung einer christlichen Gemeinde dieselben aber noch in der Gegenwart zu componiren und aufzuführen, heisst in der That in violen, wo nicht den meisten Fällen dem Volke jede lebendige Sympathie mit der kirchlichen Kunst unmöglich machen. Endlich war die Textbehandlung häufig ebenso wenig eine den Forderungen echter Kunst entsprechende. Es liegen oftmals für die musikalische Behandlung nur kurze Bibelstellen vor; eine häufige Wiederholung der Worte ist dann nicht zu vermeiden, zudem sind die alten Künstler in diesem Verfahren mit ihrem Beispiel vorangegangen. Der Unterschied aber zwischen Sebastian Bach z. B. und dieser neueren Behandlung ist, dass jener durch Wiederholung den Sinn seines Textes entwickelt, dass die Wiederholung durch den Inhalt motivirt ist, während später der Zufall und die Willkür hierin allein bestimmend waren. So wurden die Textwiederholungen zur Manier, man wirthschaftete mit den Worten so gleichgültig, als wenn man *do, re, mi, fa* zu singen hätte, und so behaupte ich denn, zurückblickend auf das bisher Gesagte, dass die letzten hundert Jahre echte, wahre Kirchenmusik, einige sehr geringe Ausnahmen und nur einige Erscheinungen der neuesten Zeit abgerechnet, nicht mehr hervorgebracht haben. Alles Uebrige ist weltlicher Natur, ohne bedeutenden Inhalt, ohne lebendige Productivität, und es zeigt sich deutlich, dass die Kirchenmusik ein dem geschichtlichen Fortschritt zur Seite liegendes, von diesem nicht berührtes Gebiet geworden war. Um dieses Resultat zu motiviren, habe ich namentlich eine Entwicklung des religiösen Bewusstseins vorausgeschickt. Es geschieht häufig, dass es von Einzelnen sehr übel genommen wird, wenn man der neueren Zeit kirchliche Bedeutung abspricht. Die Musiker fassen so oft nur das musikalisch Lobenswerthe in derartigen Werken, abgesehen von aller kirchlichen Bestimmung, ins Auge. Endlich glaubt man von dem Standpunct eines immer noch weit verbreiteten flachen Rationalismus aus über kirchlichen Werth oder Unwerth sprechen zu dürfen. Dass man die Tiefe christlicher Anschauung ergründet haben müsse, dass man nicht in einem ganz äusserlichen Verhältniss zu derselben stehen dürfe, dies Entscheidendste in der Sache wird gänzlich ignort. Den einzelnen Tonsetzern des letzten Jahr-

hunderts auf kirchlichem Gebiet jedoch trete ich durch die ausgesprochene Ansicht in der Hauptsache nicht zu nahe; der Tadel trifft die Zeit, seltener die Einzelnen, denn die Kunst ist nicht etwas von dem allgemeinen Leben Gesondertes. Alle Erscheinungen einer Zeit stehen im inneren Zusammenhange, alle tragen das Gepräge derselben, so dass es für den Einzelnen nicht möglich ist, sich von ihr loszureissen. Keiner vermag es, aus seiner Zeit vollständig hervorzutreten; die Epoche, in die seine Existenz fällt, setzt ihm Schranken, und die höchste Aufgabe kann nur darin bestehen, das Wahre und Berechtigte dieser zum Ausdruck zu bringen und darzustellen. Die Substanz des Volkes, welchem der Einzelne angehört, der in seiner Zeit lebendige Inhalt, ist das jede geistige That Bestimmende. Das Genie spricht aus, was der Inhalt Aller ist. Es eilt der Menge voraus, weil es ausspricht, was in dieser als dunkle Ahnung schlummert, oder sich nur in vereinzelt Kundgebungen an den Tag des Bewusstseins herausringt, es bedarf der Menge, es hat dieselbe zu seiner Voraussetzung, weil diese allein ein ausreichendes Fundament für seine Schöpfungen darbieten kann. Das Genie steht darum in lebendiger Wechselwirkung mit seiner Zeit und muss ohne diese einsam verkümmern. Ist demnach eine Epoche einer bestimmten Richtung nicht günstig, so kann der Einzelne nicht verantwortlich gemacht werden, wenn er unter derartigen ungünstigen Umständen Höheres in dieser Sphäre nicht zu erreichen vermochte. Darum trifft der Tadel nicht die Einzelnen, sondern die gesammte Zeit. Was unseren Gegenstand betrifft, ist dies aber, vom höchsten Standpunct aus, nicht einmal ein Tadel; es ist nur die Erkenntniss des nothwendigen Processes in der Entwicklung des Geistes. Die Neuzeit hat verloren, aber sie hat dafür eingetauscht, wovon die vorangegangene Epoche keine Ahnung hatte, und auch für die kirchliche Kunst ist dieser Umschwung, wie wir in der nächsten Vorlesung sehen werden, nicht ohne Resultat gewesen, und hat die Anfänge neuerer grösserer Leistungen hervorgerufen.

Selbst die äusseren Bedingungen sind in dem letzten Jahrhundert einem höheren kirchlichen Leben nicht günstig gewesen, und es ist noch an diese zu erinnern, um das Bild zu vervollständigen; diese äusseren Bedingungen wurden allmählich ganz andere, und konnten nicht ohne Rückwirkung bleiben auf die Gestaltung der Kunst. Was den Protestantismus betrifft, so ist bekannt, dass die Stellung der Kirchenmusik zum Gottesdienst eine ganz andere ist, als im Katholicismus. Hier ist die Kirchenmusik integrierender Bestandtheil des Gottes-

dienstes, und dieser kann ohne jene nicht wol bestehen; dort ist sie, mit Ausnahme des Chorals, mehr nur ein äusserer Schmuck, der auch wegbleiben kann, und ihre Stellung war daher von Haus aus eine schwankendere und unsicherere. Kam nun hinzu, dass die Religion mehr und mehr Verstandessache, ein blosses Moralsystem wurde, dass die Geistlichkeit, wie dem Gemüthsleben überhaupt, so der Kunst sich sehr entfremdet zeigte, kaum bemüht, das Alte nothdürftig zu erhalten, geschweige weiterbildend einzugreifen, machte hier und da eine gewisse Eifersucht auf die Wirkungen der Musik sich geltend, so erhellt, dass auch äussere Anregungen für die Künstler immer seltner werden mussten. Liess man es gleichzeitig geschehen, dass die in früherer Zeit gesammelten Musikalienschätze verschleudert und zerstört wurden, überliess man auch die Institute für praktische Ausführung ihrem Verfall, suchte man u. A. die Gehalte der Organisten, statt zu steigern, herabzusetzen, die Aemter den Mindestfordernden übergehend, wie es noch in neuester Zeit geschieht: wo sollte bei solcher offen kundgegebenen Gesinnung die Anregung für Talente kommen, ihre Kräfte der Kirche zu widmen? Nur der Choralgesang erhielt sich in seiner Geltung, obschon auch er den verweltlichenden Einflüssen nicht widerstehen konnte und nur äusserlich derselbe blieb. Von der katholischen Kirche ist, trotz der Bevorzugung der Künste bei jener Confession, Aehnliches zu berichten. Der Katholicismus in Deutschland hatte seit den Zeiten der Reformation weniger Lebensfähigkeit, weniger Productivität gezeigt, auch in Bezug auf Musik. Aber die katholische Kirche besass reiche Stiftungen, welche sie in den Stand setzten, wenigstens für die Förderung der Tonkunst nach praktischer Seite hin zu wirken. Dies änderte sich in der Neuzeit ebenfalls, durch die Säkularisationen zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts. Viele Stifte, Klöster und geistliche Besitzungen wurden aufgehoben und dem Staate einverleibt. Die Klosterschulen, die Knabenseminarien, wo die Tonkunst stets mit Erfolg war geübt worden, hörten auf, und so wurde diese dem Leben des Volkes mehr und mehr entzogen. Etwas Aehnliches geschah auch in den protestantischen Seminarien. Früher stand dort die Musik im Vordergrund; jetzt wurde sie möglichst bei Seite geschoben. Auch die Lehrer zeigten sich eifersüchtig. Gänzlich ausgeschlossen von der Kirche konnte die Tonkunst nicht werden; Kirchenmusik musste stattfinden. Jetzt aber waren auch diese äusseren Verhältnisse auf den inneren Kunstcharakter von Einfluss. Die Tonsetzer, an sich selbst schon nicht mehr von Begeisterung für die Kirche gehoben, mussten sich den gegebenen Verhältnissen anbequemen. So entstand jene Unmasse

hausbackener Compositionen, welche allein die praktische-Zweckmässigkeit im Auge hatten. Allerdings ist Accommodation unter den gegebenen Verhältnissen sehr oft nothwendig; diese selbst jedoch verdienen Tadel, wenn sie eine solche unerlässlich machen, denn wie oft kommt es vor, dass reich dotirte Kirchen nur spärliche Summen aufwenden für die musikalische Ausschmückung ihres Gottesdienstes.

So viel zur allgemeinen Orientirung. Da die heutige Vorlesung allein der Darstellung der leitenden Gesichtspuncte gewidmet war, so werden wir in der nächsten die Thatsachen in ununterbrochenem Zusammenhang bis herab auf die Gegenwart zu verfolgen haben.

Siebzehnte Vorlesung.

Die Kirchenmusik des letzten Jahrhunderts: Emanuel und Friedemann Bach, Stölzel, Graun, Rolle, Homilius, Doles, Hiller, Naumann, Fasch, Fux, Hassmann, Tuma, Czernohorsky, Brixi, Zach, Stadler, Eybler, Ett, Tomaschek, Cherubini, Schneider, Löwe, Klein, Mendelssohn, Hauptmann, Franz, Kiel, Beethoven, Wagner, Schumann, Berlioz, Liszt. Orgelmusik und Orgelvirtuosen: Rinck, Fischer, Ritter, Hesso, Haupt, Schneider, Becker, Schellenberg, Stade, Thiele, Merkel, Fuhs, Krejci, Brosig, Fischer, Thomas, Töpfer, Winterberger, Körner, Engel, Liszt. Choralgesang: Hiller, Ritter, Das Oratorium: Schaeider, Mendelssohn, Schumann, Marx, Hiller, Reissiger, Rubinstein, Leonhard, Reinthaler, Engel, Markull, Mangold, Meinardus, Liszt.

Nach der Darstellung der Entwicklung des religiösen Lebens im Allgemeinen, mit Anwendung auf die kirchliche Kunst, in der vorigen Vorlesung, ist es heute meine Aufgabe, Ihnen einen Einblick in die Kunsterscheinungen selbst zu gewähren. Ich beginne mit der Zeit nach Bach und Händel und führe die Darstellung fort bis auf die Gegenwart.

Gedenken wir zunächst der hervorstechendsten Namen aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, so ist, noch der Zeit Seb. Bach's angehörig, Stölzel zu nennen, weiter sodann sind es die Söhne Bach's, welche Erwähnung verdienen; ich nenne ferner: Graun, Homilius, Rolle, Naumann, Fasch, Doles, Hiller, Vogler, Schuster u. A. Jetzt folgten Haydn, Mozart und alle die Künstler, welche sich im Laufe des gegenwärtigen Jahrhunderts diesen angeschlossen haben: Zumsteeg, Winter, Weigl, Spohr, Hummel, Schneider, Schicht, Stadler, Eybler, Ett, Tomaschek, Schnabel, Drobisch, Klein, Löwe, Reissiger u. A. Ich führe Ihnen diese Namen an, ohne hier schon durch die Stellung derselben eine bestimmte Folge und Zusammengehörigkeit andeuten zu wollen. Eine strenge Gruppierung und Sonderung ist auch nicht überall möglich, so namentlich, was den Unterschied protestantischer und katholischer Tonsetzer im gegenwärtigen Jahr-

hundert betrifft. Dieser Unterschied ist in neuerer Zeit fast gänzlich verschwunden, die Werke von Katholiken werden in protestantischen Kirchen aufgeführt, und umgekehrt schreiben Protestanten für die katholische Kirche, so unsinnig ein solches Verfahren auch genannt werden muss. Die beliebte, weit verbreitete Trivialität, dass die Sprache der Töne die allgemein menschliche sei, hilft hier über jede Bedenklichkeit hinweg. Man glaubt, die Tonkunst bringe nur das Allen Gemeinsame, nicht das Verschiedenartige zur Darstellung, und hierzu kommt, dass die Flachheit religiöser Anschauung zwischen beiden Glaubensbekenntnissen einen Unterschied gar nicht mehr wahrnimmt. Wenn jedoch in der Kunst der Künstler überhaupt sein Inneres ausspricht, Katholik und Protestant aber in religiöser Hinsicht anders empfinden, so ist zu sagen, dass diese Verschiedenheit eben so gut wie jede andere des Charakters, der Geistesrichtung oder Nationalität bemerkbar werden, und den Werken eine besondere Eigenthümlichkeit verleihen muss. Die Flachheit freilich tilgt gern alle Unterschiede, und so geschieht es auch hier, dass man lieber jedweden Inhalt der Tonkunst bestreitet, um nur nicht eine derartige Besonderheit zugestehen zu müssen. Manche glauben die Musik zu ehren, wenn sie derselben eine solche Allgemeinheit, d. h. hier Charakterlosigkeit und Indifferentismus, zuschreiben.

Unter den Söhnen Sebastian Bach's war es insbesondere **Emanuel**, welcher sich durch ein kirchliches Werk, sein grosses „Heilig“, ausgezeichnet hat, so weit entfernt im Ganzen dieser Künstler auch schon strenger Kirchlichkeit stand. Dieses „Heilig“ ist eine im Geiste seines Vaters ausgeführte Tonschöpfung, grossartig gedacht und schwungvoll; nur die kurze Einleitung ist matt. Bemerkenswerth ist Emanuel Bach ausserdem dadurch, dass er unter die Reihe der Tonsetzer gehört, welche sich Gellert angeschlossen haben. Von weit geringerer Bedeutung ist hier **Friedemann Bach**; wie überall, so hat er auch hier nichts Nachhaltiges zu Stande gebracht. **Gottfried Heinrich Stöltzel**, im Jahre 1690 im sächsischen Erzgebirge geboren, war zuletzt Hofkapellmeister in Gotha, wo er im Jahre 1749 gestorben ist. Stöltzel versuchte sich in seiner Jugend auf allen Gebieten der Tonkunst, wendete sich aber später vorzugsweise der Kirche zu. Wir besitzen von ihm eine grosse Anzahl von Werken, welche zum unmittelbaren Gebrauche beim Gottesdienst bestimmt sind. Er war ein schätzenswerther, fleissiger Tonsetzer. Berühmter, auch noch in der Gegenwart, ist **Carl Heinrich Graun**, dessen ich schon in der dreizehnten Vorlesung, als ich über die italienische Oper in Deutschland und diejenigen unserer Künstler, welche sich dieser Richtung anschlossen, sprach, gedachte. Dort theilte ich auch das

Wichtigste von den Lebensumständen dieses Mannes mit und erwähnte sein Hauptwerk, den „Tod Jesu“ nach Ramler, was den Kunstworth desselben betrifft, auf die gegenwärtige Betrachtung verweisend. Dass dasselbe jene grosse Verehrung nicht verdient, darüber einigen sich jetzt mehr und mehr die Stimmen. Es ist nur eine traditionelle Grösse, an die man sich längere Zeit hindurch nicht gewagt hat; bleibenden Werth besitzt es durchaus nicht, obschon es als eine tüchtige, talentvolle Leistung bezeichnet werden kann. Die Grösse und Hoheit der Vorzeit ist verschwunden. Deutlich prägt sich darin der Charakter der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aus. Es ist eine weinerlich süsse Musik. Gerade diese Eigenthümlichkeit aber erklärt den ungeheuren Beifall. Bach und Händel führen den Hörer über sich selbst hinaus, er wird, gehoben durch diese Mächte, geistig grösser. Hier, bei Graun, sowie bei vielen anderen ihm verwandten Männern, fühlt sich der gewöhnliche Hörer heimisch, er wird nicht über sich selbst hinausgeführt, sondern findet im Gegentheil sich selbst und sein alltägliches Empfinden wieder. Diese Richtung, bemerkte ich schon, entspricht der damaligen Aufklärung. Wie der Geist überhaupt aus der früheren Unendlichkeit herabstieg, sich im Diesseits, im Endlichen festsetzte, so erblicken wir auch diese gemüthliche Häuslichkeit in der Kirchenmusik. Fast möchte man sagen, es sei ein wollüstiges Sich-ergehen im Schmerz, wozu auch der prosaische, in der Schilderung des Leidens verweilende Text beiträgt. Der Tonsetzer giebt sich als eine liebenswürdige, weiche Natur zu erkennen, der aber Kraft und Schwung fern liegen. Gut und charakteristisch — soweit möglich — sind immer die Motive erfunden, die Abgeschmacktheit der Coloraturen verdirbt aber dann wieder Alles. Winterfeld bezeichnet Graun als den Gipfelpunct der durch Keiser angebahnten Richtung geistlichen Kunstgesanges, und hat damit jedenfalls das Richtige getroffen. Eine ausführliche Kritik hat Dr. Eduard Krüger im zehnten Bande der „Neuen Zeitschrift für Musik“ gegeben, welche ich zum Nachlesen empfehle. — Es ist hier der Ort noch zwei andere Tonsetzer zu erwähnen, da diese eine verwandte Richtung verfolgen: **Johann Heinrich Rolle** und **Gottfried August Homilius**. Der Erstgenannte war zu Quodlinburg im Jahre 1718 geboren und starb als Musikdirector zu Magdeburg, 1785. Er studirte Jurisprudenz in Leipzig, trat aber später als Kammermusikus in die Berliner Kapelle. 1746 erhielt er einen Ruf nach Magdeburg, und hier entfaltete er die Hauptthätigkeit seines Lebens. Rolle war ein ungemein fleissiger Tonsetzer. Wir besitzen mehrere Jahrgänge von Kirchenmusikern, viele Oratorien und Passionscantaten von ihm. Am bekanntesten und geschätztesten

sind seine Motetten, sowie sein „Tod Abel's“. Dieses Werk ist charakteristisch für die allgemeine Richtung der Zeit. Innig und gemüthvoll sind die Chöre, im Ganzen aber der Horizont in dieser Tondichtung ebenso eng begrenzt, wie damals in allen Erscheinungen. Homilius war geboren im Jahre 1714 zu Rosenthal an der böhmischen Grenze. Er war Cantor an der Kreuzschule zu Dresden und starb daselbst 1785. Ein ehrenhafter, fleissiger Tonsetzer, stand er dem eigentlich Kirchlichen schon sehr fern, nicht Bach's Vorbild folgend, sondern die Bahnen von Hasse und Graun betretend. — Unter den geistlichen Liederdichtern jener Zeit ragt vor Allen Gellert hervor. Auch er ist Ausdruck des vorigen Jahrhunderts, auch er besitzt nicht mehr die frühere Tiefe, den früheren Schwung. Aber seine schöne Seele spricht sich in seinen Liedern warm und innig aus; es ist auf innere Erfahrung und inneres Erlebniss gegründet, was er sagt, und wenn er dabei im Hinblick auf die früheren pietistischen Richtungen das Ausschweifende, Schwülstige des Ausdrucks vermeidet, so ist er doch noch eben so weit von prosaischer Nüchternheit entfernt. Eine solche Erscheinung konnte nicht ohne Anregung für die damaligen Tonkünstler vorübergehen — haben doch noch Haydn und Beethoven Gellert'sche Texte componirt —, und so sehen wir Mehrere durch ihn insbesondere angeregt. Von Emanuel Bach erwähnte ich dies schon. **Doles** und **Hiller** sind ausser diesem vorzugsweise zu nennen, auch der Berliner Flötist **Quanz** (1697—1773). **Johann Friedrich Doles** war geboren im Jahre 1715, Schüler und Amtsnachfolger Sebastian Bach's, und starb zu Leipzig 1797. Bei alledem aber besass er kein Verständniss mehr für die Richtung seines grossen Vorgängers. Er war es, der die Kirchenmusik hauptsächlich dem Hausbackenen und Spiessbürgerlichen zudrängte. Rührung des Herzens, wie wir eine solche schon bei Graun kennen gelernt haben, galt ihm als Hauptsache, dabei verlangte er kunstlose Einfachheit, damit ebenfalls der nüchternen, inhaltslosen Aufklärung seiner Zeit huldigend. Diese Rührung des Herzens ist eine ganz schöne Sache und ein unentbehrliches Element in Religion und Kunst; macht sie sich jedoch selbstständig geltend, als das Einzige und Wesentliche, so überschreitet sie die Grenzen ihrer Berechtigung, in Weichheit ausartend. **J. A. Hiller** habe ich schon früher besprochen; er hat auch das gleichfalls schon erwähnte Verdienst, auf frühere Meisterwerke aufmerksam gemacht zu haben, so namentlich auf die **Händel's**, war aber dabei leider nicht frei von der grossen Unsitte, durch vermeintliche Verbesserungen und Aenderungen diese Werke zu verunstalten. — **J. G. Naumann's** wurde schon gedacht, als ich über die vor-Mozart'sche Oper sprach. Eine interessante Erscheinung ist end-

lich **Carl Friedrich Christian Fasch**, der berühmte Gründer der Berliner Singakademie, geboren im Jahre 1736, gestorben zu Berlin 1800. Fasch stand längere Zeit hindurch im Dienste Friedrich's des Grossen als Colleague von Emanuel Bach, die Beide abwechselnd das Flötenspiel Friedrich's am Pianoforte zu begleiten hatten. Später widmete er sich ganz allein seiner Singakademie, und fand in der Thätigkeit für diese den Beruf seines Lebens. Für dieses Institut hat er auch seine grossen vielstimmigen Werke geschrieben, die leider dem Genusse des Publicums entzogen sind, da man die Veröffentlichung derselben absichtlich hintertrieben zu haben scheint. Fasch war ein stiller, in sich gekehrter Mensch, eine grüblerische Natur, die sich nie genug thun konnte, die in keiner Lebensstellung ganz heimisch war, bis er in der Thätigkeit für die von ihm gegründete Singakademie seinen wahren Beruf fand. Den kleineren Sachen nach, welche ich von ihm kenne, zu urtheilen, ist auch bei ihm Innigkeit und Gefühlsweichheit vorwaltend.

Dies ist der Standpunct der Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

Eine grosse Zahl von Kirchencomponisten hat Oesterreich besessen. Es waren meist geborene Böhmen, die im vorigen Jahrhundert zum Theil Bedeutendes in der Sphäre kirchlicher Tonkunst geleistet haben. Wenn ich derselben hier nur im Vorübergehen gedenke, so geschieht dies aus zwei Gründen: einmal stehen diese Männer der hier geschilderten Bewegung fern, schon äusserlich, weil sie meist einer weiter zurückliegenden Zeit angehören; sodann aber sind wir nicht im Stande, über dieselben etwas Bemerkenswerthes beizubringen, weil uns die Anschauung ihrer Werke so ganz entzogen ist. Ich erwähne dieselben daher nur der äusseren Vollständigkeit wegen, um das Bild jener älteren Zeit abzuschliessen. Die Namen derselben sind folgende: Fux (1660 geboren und also noch dem 17. Jahrhundert zum Theil angehörnd), Gassmann, Tuma, Czernohorsky, Brixi, Zuch. In F. Laurencin's Schrift: „Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen“ ist Näheres darüber nachzulesen.

Der nun folgende Aufschwung, herbeigeführt durch die Meister der Epoche des schönen Stils, brachte ein noch weltlicheres Element in die Kirchenmusik. Die Richtung war eine genialere, schwung- und geistvollere. Wie auf dem Gebiete der Poesie der früheren Beschränktheit und engen Gemüthlichkeit gegenüber eine ungeahnte Welt des Geistes erschlossen wurde, so erblicken wir auch hier einen analogen Fortgang. Aber das weltliche Element wurde jetzt das ganz ausschliesslich herr-

schende, und von einer Kirchenmusik im früheren, strengen Sinne konnte jetzt noch weniger die Rede sein. Momentan angeregt erblicken wir Haydn, Mozart und Beethoven von kirchlichen Anschauungen, die vorherrschende Richtung derselben war indess, wie Sie wissen, eine rein weltliche. In Haydn's Messen ist man oftmals so lustig und guter Dinge, so heiter und fröhlich, als man es nur im Concert sein kann; Haydn besass kein Verständniss für die frühere Richtung. Mozart, der Universalmusiker, trug die Anschauung der Vergangenheit in sich; Beweis dafür sind sein „Requiem“ und die grossartigen Chöre in „*Davidde penitente*“. Er erscheint uns mystischer, mehr nach dem Jenseits gewendet, mehr eingetaucht in die Weltanschauung des Katholicismus. Am weitesten entfernt von alter Kirchlichkeit zeigt sich Beethoven in seinem „Christus am Oelberg“. Hier ist der Standpunct inmitten der Welt genommen; sein Christus ist ein guter, liebevoller Mensch, von der weltüberwindenden Erhabenheit eines wirklichen Christus aber darin keine Spur zu finden. Dasselbe gilt von den Männern, die sich den genannten Meistern angeschlossen haben; es ist, soweit ich die Werke derselben kenne, bald mehr bald weniger ernste Opernmusik. So sind es wol in rein musikalischer Hinsicht schätzbare Leistungen, welche uns vorliegen; vom kirchlichen Standpunct aus betrachtet kann man aber — offen gestanden — keine Freude daran haben; ja es ist häufig ein betrübender Eindruck, den wir empfangen, jene Schöpfungen von Meistern nicht ausgenommen, welche sehr Hervorstechendes auf weltlichem Gebiete leisteten. Eine specielle Erwähnung dieser Tonsetzer halte ich darum auch für überflüssig, um so mehr, als wir denselben auf den Gebieten der Oper und Instrumentalmusik, wo sie Grösseres leisteten, wieder begegnen.

Sehr thätig sind seit Mozart einige Süddeutsche gewesen. Hierher gehören der Abbé **Maximilian Stadler**, geboren im Jahre 1748, gestorben 1833, ein Freund Mozart's, bekannt auch durch eine Streitschrift über dessen „Requiem“; **Joseph Eybler** (1764—1846), Hofkapellmeister in Wien, Schüler von Albrechtsberger und Haydn und Freund Mozart's; endlich der Hoforganist **Caspar Ett** in München (1788—1847), dessen Thibaut in seiner früher genannten Schrift mit grosser Auszeichnung gedenkt. Auch **Johann Wenzel Tomaschek** (1774—1850) ist in diesem Zusammenhange zu nennen.

Von Italien und Frankreich ist während dieser ganzen Epoche, wie schon bemerkt, Nichts zu berichten, nur eine grosse Erscheinung ist namhaft zu machen, so gewaltig freilich, dass sie auf diesem Gebiete das Meiste, was in Deutschland geleistet wurde, überstrahlte. Es ist dies

eine von jenen beiden in der vorigen Vorlesung erwähnten, und, wie Sie sogleich errathen, Cherubini gemeint. **Maria Ludwig Carl Zenobius Salvator Cherubini** wurde im Jahre 1760 zu Florenz geboren und starb zu Paris 1842. Er war Director des Conservatoriums daselbst. Anfangs huldigte er ausschliesslich der Richtung seines Vaterlandes und arbeitete für die italienischen Theater. Im Jahre 1784 ging er, bereits ein Tonsetzer von Ruf, nach London, ohne dort grossen Beifall zu finden. Glücklicher war er in Paris, wohin er 1786 berufen wurde, und das er, einige Reisen abgerechnet, nicht wieder verlassen hat. Bis zum Jahre 1815 ununterbrochen für die Oper thätig, gab die Rückkehr der Bourbonen nach Frankreich seinem Wirken eine veränderte Richtung, indem er als königlicher Kapellmeister die Leitung der Musik in der Hofkapelle übernahm. Er erhielt auf diese Weise Gelegenheit, sein ausserordentliches Talent für die Kirchenmusik geltend zu machen, und schrieb jetzt jene grossen Werke, die Messen, das „Requiem“, welche ihn zum grössten Tonsetzer der neueren Zeit für die katholische Kirche erhoben. Cherubini trat ein in die universelle Richtung Mozart's, zugleich erscheint er genährt von dem Geiste der Vorzeit. Vermochte auch er den Einflüssen des 19. Jahrhunderts sich nicht zu entziehen, so stehen seine Schöpfungen doch hoch über jenen flachen Werken, welche in Deutschland aus protestantisch-rationalistischer Anschauung hervorgegangen sind. Die gewaltige Tiefe, die heroische Grösse heben ihn empor über die schlechten Einflüsse des Tageslebens, und wenn wir auch bei ihm nicht immer strenge Kirchenmusik vor uns haben, so muss doch stets die gewaltige Persönlichkeit, welche den Hintergrund bildet, uns zur Begeisterung emporheben.

Die hervorragendste Stellung in Norddeutschland in der Sphäre der protestantischen Kirchenmusik nimmt, was diese Epoche betrifft, ohne Zweifel **Friedrich Schneider** (1786—1853) ein. Schneider hat das grosse Verdienst, in einer höchst elenden Epoche, in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts, in der Zeit der Herrschaft Rossini's, wo die Völker ausruhten und sich nur einem schlaffen Genussleben ergaben, den Sinn für die Fächer, welche er vertrat, lebendig erhalten zu haben.

Der immer kräftiger aufblühende Männergesang in der Gegenwart hat zwei Tonsetzern der neueren Zeit Veranlassung gegeben, ihre Schöpfungen den auf diese Weise gebotenen Mitteln der Darstellung anzubehagen. Es sind dies Klein und Löwe. Ich kann über Beide nur referiren, da mir nur wenig von den hierhergehörigen Werken derselben bekannt ist. **Bernhard Klein**, geboren im Jahre 1793 zu Cöln, ge-

storben zu Berlin 1832, gehört, was würdige Ansicht von der Kunst und das Streben nach dem Höchsten betrifft, zu den hervorragendsten Künstlern der neueren Zeit. Die äusseren Erfolge, welche er gefunden hat, haben diesem Streben nicht ganz entsprochen. Am meisten waren es seine kirchlichen Arbeiten für Männerstimmen, welche ihm Eingang verschafft haben. Ausser drei Oratorien, „Hiob“, „Jephtha“ und „David“, sind es vorzüglich diese Werke gewesen, welchen er eine spät erfolgte Anerkennung verdankt. Carl Löwe, der treffliche Balladencomponist, geboren im Jahre 1796 bei Halle, Musikdirector in Stettin, gestorben 1869, hat, wie sein Vorgänger, ausser durch seine Balladen, vorzugsweise durch seine Werke für Männerstimmen sich bekannt gemacht. In allen Gattungen thätig, auf dem Gebiete des Oratoriums, auch auf dem der Oper, jedoch auf diesem mit ebenso wenig Erfolg, wie sein Vorgänger, gehört er mit Klein zu Denen, welche dem Männergesang in der Gegenwart die besten Werke geliefert haben. — Diese Angaben mögen genügen, um Sie an die Bestrebungen der Neuzeit in der Sphäre der Kirchenmusik zu erinnern. Mehrere Namen wären allerdings noch zu nennen, indess würde dies nur dazu dienen, das schon im Allgemeinen Gesagte zu bestätigen. Eine grosse Anzahl sehr schätzbare Arbeiten hat die neuere Zeit geliefert, doch sind dies fast ohne Ausnahme Leistungen zweiten und dritten Ranges. Der allgemeinen Richtung des Jahrhunderts hat sich keiner dieser Tonsetzer zu entziehen vermocht, und so zeigt sich überall, bald mehr bald weniger, das weltliche Element vorherrschend.

Wir treten jetzt ein in das Bereich der Gegenwart.

Um mit den geringfügigsten Kunsterscheinungen innerhalb derselben meine Darstellung zu beginnen, so ist hier zunächst derjenigen Tonsetzer zu gedenken, welche nur das praktische Bedürfniss im Auge haben und leicht ausführbare Kirchenmusiken schreiben. Die Kunst hat mit diesen Erzeugnissen wenig oder nichts gemein; Unrecht aber würde es sein, wenn man dieselben verdammen wollte, da Etwas immer besser ist, als Nichts, und einem vorhandenen Bedürfniss wirklich dadurch entsprochen wird. Anders gestaltet sich das Urtheil, wenn wir die Werke jener Componisten betrachten, die über einen grösseren Reichthum von Mitteln gebieten, höhere künstlerische Absichten verfolgen können, aber aus der Versunkenheit in eine schlechte Weltlichkeit — das Charakteristische der vorigen Epoche — sich nicht herauszuarbeiten vermögen. Von ihnen gilt zumeist, was ich schon früher über das Unerfreuliche eines solchen Beginnens und der ganzen Richtung gesagt habe. Es gehört dahin die grosse Mehrzahl aller Dorer, welche in den letzten 25 Jahren thätig

gewesen sind, und ich führe aus diesem Grunde einzelne Namen nicht besonders an. Wieder andere Tonsetzer wählten — in gewissem Sinne — das bessere Theil, indem sie sich den alten Meistern unbedingt anschlossen. Sie waren damit allen Zweifeln und Schwankungen enthoben und in den Stand gesetzt, wirklich Befriedigendes, Werke, welche die kirchlichen Zwecke fördern konnten, zu geben. Ein grosser Irrthum aber muss es genannt werden, obschon man demselben bei den tüchtigsten Männern begegnet, Tonsetzern sowol wie Kritikern, wenn man glaubt, dass auf solche Weise etwas wahrhaft Weiterbildendes producirt werde. In der Geschichte des Geistes entscheidet nur die Neuheit, die Originalität; alles Uebrige ist von untergeordneter Bedeutung, und wenn auch die Nachahmung an Trefflichkeit ihr Vorbild fast erreicht, so ist sie doch ein unendlich Geringeres als dieses. Das Schöne ist zu allen Zeiten und unter jeder Bedingung schön, sagen Jene, deren Ansicht ich bekämpfe; es besitzt diese Eigenschaft, erscheine es nun als Nachahmung oder als Originalproduct. Dies bestreite ich aber auch keineswegs; ich gestehe zu, dass man an der Nachahmung eben so wohl Genuss finden könne; aber in der ästhetischen Werthschätzung ist ein gewaltiger Unterschied. Für den Fortschritt, für eine Weiterentwicklung der Kunst arbeiten jene Tonsetzer, welche sich unbedingt den alten Meistern anschliessen, nicht. Unfähig, die Probleme ihrer Zeit zu lösen und aus dem Kampfe siegreich hervorzugehen, entsagen sie lieber jeder Entwicklung, abstrahiren sie von der Zeit und schliessen sich einer fertigen und vollendeten Welt an, um jedem Zweifel zu entfliehen.

Ich habe die unbedeutenderen Erscheinungen auf altkirchlichem Gebiete und die, welche nur eine untergeordnete Berechtigung besitzen, vorangestellt, um mich jetzt zu den hervorragenderen wenden zu können. Diese innerlich gehaltvolleren Bestrebungen stehen bald näher, bald entfernter im Zusammenhange mit dem erhöhten kirchlichen Leben, das in neuerer Zeit erwacht ist, und finden ihren Hintergrund grossentheils in demselben. So befremdend es beim ersten Blick erscheinen mag, so ist doch nicht zu leugnen, dass — abgesehen von den besonderen Ursachen, die in den letzten Jahren bestimmend eingewirkt haben — die speculative Philosophie es zunächst gewesen ist, welche, obschon sie eigentlich nach ganz entgegengesetzter Seite führt, dieses erhöhte kirchliche Leben hervorgerufen hat. Auf dem Standpunct des Rationalismus konnte es nur eine ungünstige Meinung bezüglich der Verstandeskkräfte des Einzelnen erwecken, wenn von ihm gesagt wurde, dass er fromm sei, dass er glaube. Die speculative Philosophie hat gezeigt, dass hinter dem kirchlichen Dogma denn doch mehr steckt, als man damals meinte, sie hat die

grosse Bedeutung und Berechtigung seines inneren Kernes nachgewiesen, und damit für die Orthodoxie wieder einen Freibrief gegeben. Durch die speculative Philosophie und Theologie ist aufs Neue die Möglichkeit vorhanden, zu glauben, ohne für beschränkt zu gelten, die speculative Philosophie hat den Glauben bei der Intelligenz rehabilitirt. Mag man nun über dieses Resultat einer Ansicht sein, welcher man will, mag man mit Recht hervorheben, dass zahllose Heucheleien hinter diesem Schild sich verbergen, dass die Reaction überhaupt es als Schutzwaffe betrachtet, so ist doch andererseits nicht zu leugnen, dass zum Theil auch eine edlere Frömmigkeit daraus hervorgegangen ist. Eine solche aber ist immer respectabel, wenn damit auch weiter Nichts als die Wiederbelebung eines einst Grossen und Gewaltigen, im Laufe der Zeit aber schon Abgestorbenen, erreicht werden kann, und demnach für die wahrhafte Weiterentwicklung des Geistes auf diese Weise nicht das Geringste geschieht.

— Diese erneute Belebung des kirchlichen Elements nun ist es, wie gesagt, auch gewesen, welche auf die Tonkunst ihren Einfluss erstreckt und zum Theil sehr Bedeutendes hervorgerufen hat, und dies nicht allein auf dem Gebiete der kirchlich-musikalischen Kunst im engeren Sinne, der Composition, sondern auch in den musikalischen Zuständen, soweit dieselben von der Kirche abhängig sind. Hier ist es demnach, wo **Mendelssohn** und seine Schule, wo die Fortschrittsbestrebungen auf dem Gebiete der Chormusik und des Orgelspiels, wo auch die Reformen in den äusseren Zuständen ihre Stelle finden. Das Grösste zwar hat Mendelssohn, meiner Ansicht nach, im Oratorium geleistet, und seine speciell kirchlichen Zwecken gewidmeten Werke können sich mit dem, was er in jener Sphäre gegeben hat, nicht messen. Es sind, soweit ich seine kirchlichen Arbeiten kenne, mehr nur einzelne Momente, in denen er bedeutend erscheint, während er in anderen matter, zuweilen etwas süsslich wird, oder auch nicht frei ist von Trockenheit, so z. B. in seinem berühmten Psalm: „Wie der Hirsch schreit“, wo der Anfang vortrefflich ist, während von der zweiten Hälfte das eben Bemerkte gilt. Aber Mendelssohn, indem er an die alte kirchliche Kunst sich anschliesst, von dieser seinen Ausgangspunct nimmt, dieselbe jedoch im modernen Geiste umgestaltet, hat trotz alledem das Bedeutendste in der bezeichneten Sphäre gegeben. Mendelssohn ist einer der wenigen Glücklichen, denen es gelang, unter den widersprechenden Bestrebungen der Gegenwart, unter Umständen, wo die entgegengesetztesten Forderungen gestellt werden, zur Einheit in sich, zu einer bestimmt ausgeprägten Richtung, zu einem bestimmten Stil zu gelangen, und darum Werke zu schaffen, welche Befriedigung gewähren und in deren Genuss man nicht

durch ewiges Schwanken gestört wird. Auch **Moritz Hauptmann** (1792—1868) ist hier mit Auszeichnung zu nennen, obschon er überwiegend der älteren italienischen Richtung sich anschliesst. Im Vorübergehen will ich auch an Robert Franz, den ausgezeichneten Liedercomponisten, erinnern, da derselbe in neuerer Zeit ebenfalls dem Fache der Kirchenmusik sich zugewendet hat. Bestimmteres jedoch schon hier zu sagen, würde voreilig sein, da wir jedenfalls erst zahlreichere Leistungen abwarten müssen. Hervorstechendes im Sinne und Geiste der älteren Schule hat Friedrich Kiel geleistet.

Entsteht jetzt die Frage, ob der in der vorigen Vorlesung Ihnen dargestellte Umschwung des religiösen Bewusstseins seinen Einfluss schon, was die musikalische Production betrifft, geltend gemacht, einige Früchte in Bezug auf die kirchliche Kunst gezeitigt hat, so ist zu antworten, dass dieses neugewonnene Bewusstsein noch nicht ein so allgemein und in so weiten Kreisen verbreitetes ist, kein so fertig ausgestaltetes, um unmittelbar schon zum allgemeinen Ausgangspunct für ein erneutes Schaffen dienen zu können. Wie so oft aber auf den Höhen einer Zeit-epoche Leistungen, welche die Zukunft anticipiren, auf verschiedenen Gebieten sich begegnen, ohne alle unmittelbare Verbindung doch ein gemeinschaftliches Princip in sich tragen, so scheint dies auch hier der Fall zu sein. Beethoven ist der grosse Repräsentant der Neuzeit auf dem Gebiete der Tonkunst, und an ihn knüpft sich auch zunächst, was in dieser Beziehung geschehen ist. Ich sprach vorhin seinem „Christus am Oelberg“ alle kirchliche Bedeutung ab. Aber Beethoven ist auf diesem Standpunct nicht stehen geblieben; er hat in seiner zweiten Messe, einer seiner letzten und grössten Schöpfungen, eine Richtung eingeschlagen, welche auf musikalischem Gebiete den Bestrebungen der Neuzeit Verwandtes zur Erscheinung bringt. Wie alle Werke des Meisters aus seiner letzten Epoche, war auch diese Messe lange Zeit hindurch dem Verständniss der Zeitgenossen verschlossen. So schreibt Fr. Rochlitz über dieselbe: „Sie steht in ihrer Art ganz allein und abgesondert da, wie Beethoven selbst in seinen letzten Jahren, sie ist ein tiefer, aber auch dunkler, und nur für den Bergmann erfreulicher Schacht von grösstem Umfang, voll gewaltsam gesprengter, versteinelter Reichthümer. Eine Summe ganz eigenthümlicher Erfindungen, fast unablässig loderndes Feuer, wunderbare, zum Theil höchst fremdartige Combinationen, aber auch leidenschaftliche Stimmung und Verstimmung, hartnäckige Verschmähung jedes Maasses und gewaltsame Anwendung jedes Mittels, selbst wenn es der eigentlichen Bestimmung der Gattung ganz entgegen wäre. Ich weiss nicht, wie das Werk auf Andere wirkt, ich aber, so oft

ich es durchgegangen, habe es jederzeit anstaunend und betrübt zurücklegen müssen“. Es liegt in diesen Worten ein entschiedener Mangel an richtiger Auffassung. Rochlitz hat die Theile in seiner Hand, aber das Band, welches dieselben verknüpft, hat er verloren. Rochlitz, der ältere Mann, ging mit seiner geistigen Bildung aus dem Rationalismus der vorigen Epoche hervor, und die Welt der neuesten Zeit blieb ihm eine völlig verschlossene. Ich bin weit entfernt, hiermit einen Tadel auszusprechen, ich bezeichne nur die Thatsache. Es wiederholt sich stets, es ist Naturgesetz, dass die ältere Generation die Bestrebungen eines jüngeren Geschlechts nicht mehr zu fassen vermag. Wir sehen dies an den bedeutendsten Männern der Vergangenheit, an Tieck, Steffens z. B., welche, in völliger Verblendung über das, was in der Gegenwart lebt, u. A. die reformatorischen Bestrebungen derselben aus subjectiven Schrullen oder der Haltungslosigkeit und Liederlichkeit einzelner Individuen erklären zu können meinten. Ausnahmen von diesem Gesetz begegnen uns nur selten. So vermochte auch Rochlitz diese Stimmungen der Neuzeit nicht zu erkennen; aber sein Urtheil ist lehrreich, weil es zeigt, wie hier verschiedene Epochen, verschiedene Geistesrichtungen einander gegenüberstehen. Das Wesentliche eines Urtheils ist immer, dass Einer offen und wahrhaft ausspricht, wie eine Schöpfung auf ihn wirkt, welchen Eindruck sie ihm hinterlässt. Irrt er dann auch, so vermag ein später Kommender leicht einen solchen Irrthum an seinen Ort zu stellen und daraus selbst Nutzen zu ziehen. Allerdings hat Rochlitz soweit Recht, dass diese Messe keineswegs ein vollendetes Kunstwerk genannt werden kann, in dem Sinne nämlich, dass darin eine bestimmte Weltanschauung, eine bestimmte Geistesrichtung rein und ungetrübt und consequent sich ausspricht, es kämpfen darin die heterogensten Elemente mit einander, aber dieser Kampf ist der Kampf der Neuzeit, ist das Hervorgehen des Neuen aus dem Alten, und darum gehört diese Messe zu denjenigen Werken, welche an der Spitze dieser Periode stehen. Was sich uns zunächst darstellt, ist die sprudelnde Genialität, der Reichtum an Gedankenblitzen, welche bei erster Bekanntschaft mit dem Werk überwältigen, und kaum erfassbar sind. Man sieht es, wie Beethoven nach Originalität der Auffassung strebt, wie er überall sich, sein Genie, geltend machen will, wie er sich verherrlicht, nicht die Sache, für die er arbeitet, nicht an diese sich hingiebt, sondern sich auf sich selbst stützt; seine Subjectivität ist überall der Hintergrund, nicht die Objectivität alter kirchlicher Kunst. Dies ist die eine Seite der Tonschöpfung; Sie erblicken hier die vollste Weltlichkeit. Mendelssohn kam einmal auf diese Messe zu sprechen; er fand die katholische Färbung darin

bemerkenswerth und bei Beethoven überraschend. In der That sind auch noch solche Ueberreste katholischer Anschauung darin; wir werden in ein solches süßes Selbstvergessen und Träumen versetzt, wir empfinden diesen Weihrauchduft, diesen Kerzenschimmer, wir haben diese mehr sinnlichen Einwirkungen des katholischen Ritus. Dies ist die zweite, im Widerspruch mit der ersten stehende Seite des Werkes. Erinnern Sie sich endlich der Worte Schindler's in den biographischen Mittheilungen, welche ich gab. Schindler sagt, er habe Beethoven nie im Zustande solcher absoluten Erdenentrücktheit gesehen, wie bei der Composition dieser Messe, erinnern Sie sich ferner dessen, was ich in meiner allgemeinen Betrachtung über den Gang des religiösen Bewusstseins sagte: in der alten Zeit — bemerkte ich — durchdrang der religiöse Geist die Welt, das Irdische wurde durch das Himmlische vorklärt, die Welt war verschwindendes Moment in der Unendlichkeit des Göttlichen. Die spätere Zeit vollbrachte den Sturz aus dem Himmel. Das Diesseits, die Welt, machte sich als etwas für sich Bestehendes geltend. Nach dieser Höllenfahrt folgte in neuester Zeit eine Auferstehung. Eine Sehnsucht nach dem Ueberirdischen hat die Welt ergriffen. Dieses Herausringen aus tiefster Weltlichkeit, dieser ungeheure Anlauf, den Himmel zu stürmen, dieses erneute Aufgehen im Unendlichen, dieser Flug zum Himmel ist die dritte, wichtigste Seite, es ist das, was den Geist der Neuzeit bezeichnet, ist moderne Kirchenmusik. Für die frühere Zeit war die Religion eine offenbarte, in dem Sinne, dass den Menschen etwas ihnen nicht eigentlich Angehöriges vom Himmel herab verkündet sei. Jetzt ist diese Offenbarung nicht mehr ein Fremdes, von aussen Kommendes, jetzt ist sie das eigene höhere Wesen des Menschen. Damit fällt jene demüthige Niedergedrücktheit, welche aus dem Bewusstsein der Sündhaftigkeit und Verworfenheit nicht herauskam; die Begeisterung für das Hohe und Göttliche tritt an ihre Stelle. Früher war die Bibel eine äussere Autorität, die Lehren Christi wurden äusserlich aufgenommen, seine Persönlichkeit war in eine unabsehbare Ferne gerückt. Jetzt betrachten wir die Bibel wie jedes andere Erzeugniss des Genius, nur mit dem Unterschied, mit dem Bewusstsein, dass sie die grösste aller Schöpfungen ist; in uns selbst wird Christus lebendig, und reproducirend schaffen wir seine Persönlichkeit in uns. Diese Geistesrichtung finde ich in Beethoven's Messe, und er ist daher, wie gesagt, der Erste, der eine den geschilderten modernen Bestrebungen entsprechende Schöpfung auf dem Gebiete der Kirchenmusik gegeben hat.

Dieselbe Geistesrichtung ist es nun auch, welche bei allen den Ton-

setzern, welche sich dieser Richtung angeschlossen haben, vorwaltend, bei allen jenen wahrhaft schöpferischen Geistern, die das Ideal der Zukunft erfasst haben. Wir begegnen hier denselben zum ersten Male, und ich berühre in diesem Zusammenhange, vorausgreifend dem Späteren, nur erst eine Seite ihrer Thätigkeit; am Schlusse dieser Vorträge werden wir denselben noch eine ausführlichere Betrachtung zu widmen haben. Zu Anfang der 40er Jahre war es **Richard Wagner**, welcher mit einem hier zu erwähnenden Werk, seinem „Liebesmahl der Apostel“, aufgetreten ist. Dieses Werk wurde für das damals stattfindende Männergesangfest in Dresden componirt, und es ist darin auf diese Veranlassung Rücksicht genommen. Es gehört ferner noch der früheren Zeit Wagner's an, und kann auch aus diesem Grunde als ein allseitig gelungenes nicht betrachtet werden. Der Hauptvorwurf, den ich ihm mache, besteht darin, dass es dem Autor nicht immer gelungen ist, den hier bezeichneten Standpunct fest-, sich stets auf gleicher Höhe zu halten. Es finden sich darin auch Elemente einer — wie ich mit Beziehung auf das früher Gesagte mich ausdrücken möchte — schlechten Weltlichkeit, einer Richtung, die nur im Diesseits wurzelt, nicht im Diesseits zugleich das Unendliche erfasst hat. Daneben aber zeigt es auch gewaltige Züge und wird von einer flammenden Begeisterung getragen, so dass es mit Grund der hier geschilderten Richtung beigezählt werden muss. Eine längere Reihe von Jahren hindurch wurde dasselbe kaum beachtet. Seit der Tondichter allgemein eingedrungen ist, hat man auch dieses Werk wieder hervorgesucht und mehrfach aufgeführt. Wesentlich zur Erhöhung des Eindrucks trägt auch der treffliche Text bei, dem man zugleich eine symbolische Bedeutung für die Bestrebungen der Gegenwart beilegen kann. — Nicht immer sind es streng kirchliche, speciell den Zwecken des Gottesdienstes gewidmete Werke, in denen sich der neue Geist offenbart. So finde ich Elemente moderner Kirchenmusik auch im 3. Theile von **Schumann's** Faust-Musik. In anderen mehr kirchlichen Werken hat sich Schumann an Rückert angeschlossen, und auch das ist bedeutsam, weil kein neuerer Dichter diesen Standpunct so zur Geltung gebracht hat, wie Rückert. Mehrere Jahre nach dem Tode Schumann's, erst in letzter Zeit, sind auch speciell kirchliche Werke desselben, eine Messe, ein Requiem durch den Druck veröffentlicht worden. — Nach Allem ferner, was ich von **Hector Berlioz** kenne, nehme ich keinen Anstand, auch ihn in seinen kirchlichen Werken dieser Richtung beizuzählen. Er ist, mit Cherubini zugleich, die zweite grosse Erscheinung des Auslandes auf diesem Gebiet, auf die beide von mir bereits vorläufig hingedeutet wurde. Eine unmittelbare Beziehung zu den im

Eingänge der heutigen Vorlesung bezeichneten Bestrebungen des deutschen Geistes auf religiösem Gebiet ist natürlich bei Berlioz nicht anzunehmen; kann man diese doch kaum bei Beethoven voraussetzen. Ich bemerkte aber schon vorhin, dass oftmals auf den Höhen einer Zeitepoche Leistungen, welche die Zukunft anticipiren, auf verschiedenen Gebieten sich begegnen, ohne alle unmittelbare Verbindung. Dasselbe gilt auch im vorliegenden Falle, gilt von Berlioz' Kirchenmusik. Berlioz hat in neuester Zeit in dieser Sphäre zugleich mit Liszt wol das Grösste geleistet und auch mit diesem die zahlreichsten und umfangreichsten Werke innerhalb derselben — ich nenne vor allen seine „Kindheit des Herrn“ und das *Requiem* — gegeben. Einen festen Standpunct, eine wirklich zusammenhängende Entwicklung haben wir in den hier bezeichneten, überwiegend doch noch vereinzelt stehenden, auch unter sich selbst wesentlich verschiedenen Leistungen natürlich noch nicht, und das Ziel ist noch keineswegs erreicht, — dazu fehlt es noch an der erforderlichen Basis in der allgemeinen Weltanschauung, auch der Unterschied der Confessionen ist nicht zu überschauen; — vereinzelte, grossartige Griffe in die Zukunft aber sind es, die uns darin geboten werden. Auch das muss ich erwähnen, dass ich, indem ich gerade diese Richtung als die der wahren Kirchenmusik bezeichne, damit eigentlich in schroffen Widerspruch trete mit dem noch herrschenden Bewusstsein. Das gegenwärtig geltende Bewusstsein im Gogentheil ist am wenigsten geneigt, darin überhaupt nur Kirchenmusik zu finden. In demselben Sinne aber, in dem ich eine Auffassung des Christenthums, die mit der äusserlich noch geltenden wenig Gemeinschaftliches besitzt, eine Auffassung, wie sie z. B. Schwarz in Gotha in seinen Predigten niedergelegt hat, als die einzig wahre, jetzt berechnigte bezeichne, in demselben Sinne kann ich auch nur diese Kunst als die wahrhaft den religiösen Bestrebungen der Zukunft entsprechende bezeichnen. Nenne ich endlich Franz Liszt in diesem Zusammenhange, so bin ich mit diesem Namen zugleich bei den neuesten Bestrebungen und Fortschritten, bei den bedeutsamsten Leistungen auf diesem Gebiet angekommen. Es ist hier namentlich die zur Einweihung des Graner Doms componirte Festmesse anzuführen. Schon früher schrieb Liszt eine Messe für Männerstimmen mit Orgelbegleitung und ein *Ave Maria*; in letzter Zeit ist derselbe ebenfalls wieder vielfach thätig gewesen auf diesem Gebiet, obschon die Werke nur erst zum Theil veröffentlicht sind. Liszt's „Graner Messe“, als sein Hauptwerk, veranschaulicht am sprechendsten die Eigenthümlichkeit seines Standpunctes. Es ist zunächst der sinnliche Glanz und Pomp des katholischen Ritus, der uns darin entgegentritt.

Daneben aber erscheint als zweite, bedeutendste Seite eine auf tiefer und lebendiger Ueberzeugung beruhende religiöse Gesinnung, so dass jenes mehr sinnliche Element dadurch gehoben und verklärt, das Aeussertliche von dem Idealen vollständig durchdrungen wird. Was weiterhin das speciell Künstlerische betrifft, so hat Liszt im Anschluss an Beethoven und fortbauend auf dieser Grundlage zugleich dem Kunstideal der neuesten Zeit Rechnung getragen. Wie bei Italienern und Deutschen in alter Zeit die Kirchenmusik durch den auf dem Gebiete der Oper unterdess erfolgten Umschwung neu angeregt und befruchtet wurde, so sehen wir hier in Folge ähnlicher Anregung das declamatorisch-dramatische Element in den Vordergrund treten. Liszt ist der Erste, der diese Seite in der Sphäre der Kirchenmusik zur vollen Geltung gebracht hat, seine „Graner Messe“ ist die hervorragendste Leistung der neuesten Zeit auf kirchlichem Gebiet, auch dadurch ausgezeichnet, dass wir in ihr nicht mehr nur das Suchen nach einem neuen Ziele, das Ringen darnach, sondern das Ergreifen desselben vor uns haben. Es ist eine abgeschlossene, in sich fertige Leistung, welche der Tondichter gegeben hat. Ich muss mich hier auf diese Andeutungen beschränken und verweise für den Fall, dass Sie Näheres über das grossartige Werk nachlesen wollen, auf L. A. Zellner's in Wien erschienene Brochure, die dasselbe zum Gegenstand hat, sowie auf die Besprechung in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, die auch in den von R. Pohl herausgegebenen Berichten über die Tonkünstler-Versammlung im Jahre 1859 (Leipzig, Kahnt) wieder zum Abdruck gekommen ist. In den letzten Jahren sind mehrere ausgezeichnete Werke von Liszt durch den Druck veröffentlicht worden, der 13. Psalm für gemischten Chor und Tenorsolo mit Orchester, der 23. Psalm und der 137. Psalm für weibliche Stimmen mit Orgel und Harfe, der letztere zugleich mit Violine und Frauenchor am Schluss, die „Krönungsmesse“, eine *Missa choralis*, ein *Requiem* für Männerstimmen, und „Kirchenchorgesänge“. Liszt hat in den letzten Jahren fast ganz ausschliesslich seine Thätigkeit der Kirche gewidmet. Es ist dies die dritte Epoche seines Schaffens, in die er eingetreten ist, wie ich weiterhin noch nachweisen werde. Diese neueste Wendung erscheint von höchster Wichtigkeit, nicht blos in subjectiver Beziehung, bezeichnend für die Entwicklung des Componisten, sie ist zugleich von objectiver Bedeutung, weil dadurch eine erneute Belebung für ein Gebiet hervorgerufen wurde, welches mehrfach als fast abgestorben zu betrachten war. Liszt hat — selbstverständlich innerhalb der Sphäre des katholischen Glaubensbekenntnisses — das Grösste geleistet in unserer Zeit. Bei ihm treffen wir wieder echten Beruf, tiefstes Durchdrungensein

von religiöser, in modernem Geiste wiedergeborener Gesinnung, wirkliche Weihe in Verbindung mit hervorragender specifisch-musikalischer Begabung. Er hat, wie ein Beurtheiler der „Seligpreisungen“ (aus dem später zu erwähnenden Oratorium „Christus“) in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ treffend sich ausdrückt, den Beweis geliefert, dass es auch unserer Zeit noch gegeben ist, sich mit dem Unendlichen in Einheit zu wissen.

Es bleibt mir noch übrig, der beiden der Kirchenmusik nächstverwandten Kunstzweige, des Choralgesanges und der Musik für die Orgel, zu gedenken. Ueber beide Gebiete habe ich früher möglichst ausführlich gesprochen; jetzt kommt es nur darauf an, die später erfolgte Wendung Ihnen anzudeuten. Es bestätigt sich auch hier abermals, was über den Gang der Kirchenmusik im letzten Jahrhundert überhaupt gesagt wurde; in der zweiten Hälfte des vorigen und zu Anfang des gegenwärtigen begegnen wir auch hier einem tiefen Verfall. Wir sehen, bemerkte vor längerer Zeit ein guter Kenner des Orgeltonsatzes in einem Artikel der „Neuen Zeitschrift für Musik“, nach Sebastian Bach's Tode die Bebauung dieses Gebietes von Stufe zu Stufe herabsinken bis in die ersten Decennien des 19. Jahrhunderts. Die ganze Kunstanschauung Derer, welche sich auf diesem Gebiete thätig erwiesen, trug daran Schuld. Ihre Vorstellung von der Aufgabe der Kunst war eine verkehrte. Die Verstandesthätigkeit galt ihnen als der einzig und allein seligmachende Factor musikalischen Schaffens; Gemüth, Eigenthümlichkeit wurde für Wenig oder Nichts geachtet, ja letztere, wo sie sich kundgab, sogar hart angefeindet. Man mochte in dieser Zeit an den Bach'schen Werken lediglich nur die harmonischen und contrapunctischen Combinationen studirt und bewundert, doch die vielfachen Fingerzeige für den forschenden Geist, die wahre künstlerische, die Form selbstschöpferisch behandelnde Freiheit nicht herausgefunden haben. — Nur zwei Namen sind aus dem Anfange dieses Jahrhunderts zu nennen, welche rühmliche Erwähnung verdienen, zwei Schüler Kittel's, eines der vorzüglichsten Schüler Sebastian Bach's, **Johann Christian Heinrich Rinck** und **Michael Gotthard Fischer**. Diese sind als Träger des neueren Orgelspiels und der Orgelcomposition im besseren Sinne anzusehen. Der Erstgenannte hat insbesondere gewirkt für die Veredlung des Orgelspiels im nordwestlichen und westlichen Deutschland, und eine grosse Popularität erlangt, während der Zweite der Flachheit und Aeusserlichkeit in der Orgelcomposition gegenüber ein besseres Kunststreben geltend machte. Rinck (1770—1846) war Hoforganist in Darmstadt, Fischer (1773—1829) lebte in Erfurt. — Was den Choralgesang betrifft, so erinnern

Sie sich hier dessen, was ich in früheren Vorlesungen Ihnen ausführlicher mittheilte. Seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts datirt sich auch hier ein tiefer Verfall. Insbesondere war es der schon oft genannte Hiller, welcher im Geiste seiner Zeit zwar, nicht aber in dem jener alten Kunst wirkte. Die alte Harmonie wurde mit einer neuen, weltlichen vertauscht, der schleppende Vortrag, der Unfug der Zwischenspiele verbreitete sich mehr und mehr, und man lernte allmählich alles dies als dem Wesen des Chorals zugehörig betrachten.

Mit dem erhöhten kirchlichen Interesse in neuerer Zeit hat man auch wieder angefangen, der Orgelmusik und dem Orgelspiel eine grössere Aufmerksamkeit zu widmen. Mehrere ausgezeichnete Virtuosen und tüchtige Tonsetzer sind zu nennen, so A. G. Ritter in Magdeburg, A. Hesse in Breslau, Haupt in Berlin, J. Schneider in Dresden, C. F. Becker, H. Schellenberg, G. Ad. Thomas, und A. Winterberger in Leipzig, Stade in Altenburg, Thiele in Dessau, Merkol in Dresden, Faisst in Stuttgart, Krejci in Prag, Brosig in Breslau, C. A. Fischer in Dresden u. A. Töpfer in Weimar verdient rühmliche Erwähnung als ausgezeichnete Kenner des Instruments. Körner in Erfurt hat sich als Verleger für das Fach der Orgelmusik Verdienste erworben. Sind die Bestrebungen desselben auch nicht frei von gewöhnlicher buchhändlerischer Speculation gewesen, so gebührt ihm doch auch unzweifelhaft der Ruhm, einen Vereinigungspunct für die Tonsetzer dargeboten und das Interesse an der Orgelmusik in weiteren Kreisen wieder erweckt zu haben. Im Orgeltonsatz strebt man erhöhter Kirchlichkeit zu. A. G. Ritter ist hier mit Auszeichnung zu nennen. Auch Mendelssohn hat durch seine Orgelsonaten dazu beigetragen, dem Instrument wieder ein gesteigertes Interesse zuzuwenden. Dass die Orgel eine Zeit lang in den Hintergrund trat, liegt zum Theil in ihrem Charakter begründet. Der Orgelton gewährt uns den Eindruck grossartiger Starrheit und Hoheit; er ist das Bild der alten Zeit. Weil das Instrument nur gewaltig ist, darum dem leidenschaftlichen Leben der Neuzeit, diesem Wechsel des Affects, der überwiegenden Subjectivität nicht entspricht, trat es in den Hintergrund, und das grosse Publicum gewöhnte sich, dasselbe langweilig zu finden. Die Grösse der alten Zeit war, so wie im Allgemeinen, auch hier dem Verständniss verloren gegangen. Je mehr aber die Gegenwart der Vorzeit wieder gerecht zu werden anfängt, um so mehr erkennt man auch in der Orgel die grösste Repräsentantin dafür, erkennt man zugleich, dass alle Wege noch keineswegs erschöpft, dass der Zukunft neue Erfindungen vorbehalten sind. Von grosser Bedeutung insbesondere ist in dieser Beziehung einerseits

das, was Liszt angestrebt hat, andererseits das, was durch D. H. Engel in Merseburg geschehen ist. Auch Liszt ist als Componist für die Orgel aufgetreten und nimmt zur Orgel jetzt eine ähnliche Stellung ein, wie früher zum Pianoforte. Wie er früher das Pianoforte zu behandeln vermochte, einzig in seiner Art, so weiss er jetzt auf der Orgel den ganzen Glanz und die ganze Pracht des Instruments zur Darstellung zu bringen. Ich sage damit nicht, dass er in diesen Werken schon etwas Abgeschlossenes, Vollendetes gegeben, einen bestimmten Stil erreicht habe, nach der angedeuteten Seite hin aber bezeichnen seine Compositionen einen Fortschritt. Eine zweite Seite ist die des Inhalts und Charakters der hierher gehörigen Werke Liszt's. Ich erkenne darin eine Consequenz der im Eingange der heutigen Vorlesung bezeichneten Richtung. Wir haben hier die Uebertragung derselben auf das Gebiet der Orgelmusik, und auch in dieser Beziehung halte ich demnach diese Bestrebungen für die wichtigsten, am meisten versprechenden in unserer Zeit. Was Engel betrifft, so hat dieser das Verdienst, das Talent des ausgezeichneten Orgelbauers Ladegast in Weissenfels erkannt und durch seine Vermittlung dem Letzteren Gelegenheit zur Bethätigung durch die Erbauung der Domorgel zu Merseburg gegeben zu haben. Der Charakter dieses Werkes unterscheidet sich wesentlich von dem aller anderen Orgeln, ich möchte sagen: er sei moderner. An Kraft und Fülle, beim Gebrauch des vollen Werkes, kommt sie wol den besten gleich. Einzig in ihrer Art aber ist sie in den sanfteren Stimmen. Es ruht ein Wohl laut, ein Schmelz darin, wie ich ihn bei anderen Orgeln noch nicht gehört. Der Klang ist, um die Hauptsache mit einem Worte zu bezeichnen, poetischer Natur. Es ist eine bezaubernde Mannigfaltigkeit der Stimmen darin, und diese Vorzüge werden noch unterstützt durch die Möglichkeit des Crescendo und Decrescendo. So muss dieses Instrument vor allen als geeignet erscheinen, der bezeichneten Richtung als Grundlage zu dienen, gleich wie die später in demselben Geiste erbaute noch grossartigere Orgel der Nicolaikirche zu Leipzig.

Auch in Bezug auf Chormusik und Choralgesang hat die Gegenwart reformatorische Bestrebungen geweckt. Die Regierungen, die Geistlichen und Organisten beschäftigen sich lebhaft mit der Untersuchung darauf gerichteter Fragen, und von vielen Seiten her wird die Wiedereinführung des alten Chorals verlangt. Früher schon deutete ich an, wie in der Gegenwart lebhaft Erörterungen darüber entstanden sind, welcher Gestalt des Chorals, der älteren oder der neueren, der Vorzug gebühre; ich sprach mich schon dort, bezüglich des Kunstwerthes, für

die erstere aus, die Entscheidung über Wiedereinführung auf die jetzige Betrachtung verschiebend. Es sind insbesondere Gründe der praktischen Ausführbarkeit, welche dagegen geltend gemacht werden. In der alten Gestalt verlangen die Choräle von der Gemeinde eine grössere musikalische Gewandtheit, und die Möglichkeit der Ausführung ist nur bei sorgfältiger Beschäftigung damit gegeben. Meiner Ansicht von der Sache zufolge und entsprechend meiner Anschauung von der gesammten Kunstentwicklung muss ich indess erklären, dass ich das eine Verfahren so wenig wie das andere für das entsprechende halte. Eine grosse Täuschung, ein entschiedenes Verkennen des Geistes der Neuzeit scheint es mir zu sein, wenn man im Ernst von der Wiedereinführung des alten Chorals spricht. Eben so wenig freilich kann bei der gegenwärtigen Gestalt desselben stehen geblieben werden. So wenig die alte Religiosität in ihrer damaligen Form in der Gegenwart wieder zur Geltung gebracht werden kann, eben so wenig wird eine Wiedereinführung des alten Chorals glücken; so wenig aber dem flachen Rationalismus der neueren Zeit eine dauernde Bedeutung innewohnt, so wenig kann man sich durch die gegenwärtige Beschaffenheit des Choralgesanges befriedigt erklären. Es handelt sich auch hier um lebendiges Weiterschreiten, um dieses schönste Eigenthum der protestantischen Kirche nicht zu verlieren, und so hoffe ich, dass auch hier, bei erneuter fester Gestaltung der kirchlichen Angelegenheiten, Anregungen zu wahrhafter Fortbildung vorhanden sein werden. Interessant war mir in diesem Sinne ein Versuch, welchen vor mehreren Jahren A. G. Ritter in Magdeburg unternahm, und ich verweise Alle, welche sich dafür interessiren, auf die von dem genannten Orgelmeister gegebene neue Bearbeitung mehrerer Choräle (Magdeburg, Heinrichshofen).

Aus alledem entnehmen Sie, dass ein erhöhtes Leben in Bezug auf kirchliche Tonkunst in neuester Zeit wieder erwacht ist; nach dem tiefen Falle in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, nach der entschiedenen Verweltlichung der Kirche sehen wir jetzt eine erneute Erhebung, wenn schon in weiten Kreisen der althergebrachte Schlandrian noch gäng und gebe ist. Sie entnehmen dies Letztere leicht aus den vorhandenen Zuständen. Werke der alten, grossen Kirchenmusik hört man selten oder gar nicht; man ist befriedigt, wenn man Concertmusik in der Kirche hat. So sehr sind die Meisten von der rationalistischen Anschauung gefesselt, dass sie noch gar nicht wissen, wovon die Rede, dass sie nicht bemerken, was verloren gegangen ist, und das Bewusstsein, dass das letzte Jahrhundert nur ein grosser Durchgangspunct war, liegt ihnen fern. — Noch will ich bemerken, dass Sie keinen Wider-

spruch darin finden mögen, wenn ich einerseits von noch grösserer Weltlichkeit bei der Kirchenmusik der Zukunft, andererseits von erhöhter Kirchlichkeit der Neuzeit spreche. Die Zeit des Rationalismus war die einfache Verneinung aller Religiosität, alles kirchlichen Lebens; der Sturz in das Diesseits, wie ich früher sagte. Die Gegenwart aber nimmt einen höheren Schwung; die frühere Unendlichkeit eröffnet sich wieder, wenn schon wir auf ganz anderen Wegen dahin gelangen. Mag daher die Religion der Zukunft in ganz anderer, in weltlichster Gestalt auftreten, sie steht der Hoheit der alten Zeit näher, sie besitzt das Wahre und Berechtigte der letzteren in weit höherem Grade, als die verflossene Epoche. Dies ist die Einheit jener scheinbar widerstrebenden Bestimmungen. Mag auch die Zeit in Gegensätzen auseinandergehen, den verschiedenen Erscheinungen ist dies Eine gemeinschaftlich.

Ich gedachte vorhin der Reformen auch in den äusseren Zuständen, was Kirchenmusik betrifft. In der That hat auch in dieser Beziehung die Gegenwart Verbesserungen eingeleitet. Mit den Reformen, welche in den verflossenen Jahren auf allen Gebieten angebahnt wurden, kam auch die Stellung der Kirchenmusik zum Gottesdienst, kamen die äusseren Bedingungen für ein glücklicheres Gedeihen derselben zur Sprache. Man verlangte, so namentlich von Berlin aus, für die protestantische Kirche eine innigere, organische Verbindung der Musik mit dem gesammten Gottesdienst, man verlangte die Gewährung grösserer Geldmittel, um ein tüchtiges Sänger- und Orchesterpersonal herzustellen, zum Theil auch um die Componisten für die Kirche aufmuntern, ihre Arbeiten honoriren zu können. Bis jetzt hatten diese Letzteren hinsichtlich ihrer Arbeiten das allertraurigste Loos. Sie mussten froh sein, wenn Jemand davon Notiz nahm, materielle Vortheile erwachsen ihnen daraus nicht. Man erkannte jetzt die Schmach, welche darin liegt, dass zum Theil reich dotirte protestantische Kirchen auch nicht das Geringste für ihre Kirchenmusik aufwenden wollen. Es wurde erwähnt, dass früher mit einem anständigen Gehalt versehene Organistenstellen im Laufe der Zeit immer mehr verkleinert worden, an den Mindestfordernden gegeben waren, so dass auch diesem Kunstzweig alle Aufmunterung fehlte. Mit einem Worte: die Neuzeit machte wenigstens den Fortschritt, dass man Einsicht in alle Mängel gewonnen, dass man erkannt hat, in welcher Weise Etwas zu erneuter Belebung geschehen kann. Die äussere Stellung der Tonkunst, das Verhältniss derselben zu Staat und Kirche ist bisher ein sehr trauriges gewesen. So grosse Summen für dieselbe aufgewendet wurden und noch aufgewendet werden, es ist dies vorzugsweise immer nur für Zwecke des Luxus geschehen; an eine wirkliche Unter-

stützung der Kunst wurde nur in den seltensten Fällen gedacht. Früher glaubte man nicht, dass dies anders sein könne; jetzt ist das Bewusstsein über das Unwürdige einer solchen Stellung der Tonkunst erwacht.

Fassen wir die Resultate des bis jetzt Gesagten zusammen, so erhellt, wie, streng genommen, auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst eigentlich gegenwärtig am wenigsten Fertiges und in sich Abgeschlossenes zu leisten ist: eine fest ausgeprägte Grundlage dafür ist in dem allgemeinen Bewusstsein nicht vorhanden, widersprechende Richtungen durchkreuzen sich. Wir erblicken ein Ringen nach neuen Gestaltungen, ohne dass jedoch diese schon zu einem befriedigenden Abschlusse gelangt sind. Unmittelbar nun aus diesen verworrenen Zeitbestrebungen heraus für kirchliche Kunst thätig sein zu wollen, ist das unglücklichste Beginnen. An der Mattheit und Bedeutungslosigkeit der Kirchenmusik dieses Jahrhunderts haben wir die Resultate derartiger verfehlter Versuche erblickt. Sicherer und zu befriedigenderen Resultaten führend zeigte sich der unbedingte Anschluss an die älteren Meister. In Bezug auf den wirklichen Fortschritt war aber auch diese Richtung bedeutungslos. Ist demnach die Frage zu beantworten, welche Richtung die Tonsetzer der Gegenwart einzuschlagen haben, so habe ich die einzig mögliche Lösung schon angedeutet. Nur der Anschluss an die Bestrebungen der Zukunft vermag Erfolge zu gewähren. Aber praktisch ist im Augenblick ein solcher Rath auch nicht. Man kann Niemand sagen, dass er der Zukunft sich anschliessen solle, wenn er nicht schon mit seinem Inneren in derselben wurzelt. Solche Thätigkeit setzt ein kühn vorwärts dringendes Genie voraus, setzt voraus, dass man mit der Gegenwart vollständig gebrochen, seinen Standpunct in einer neuen Welt genommen habe, und zwar mit zweifelloser Sicherheit und unangefochten von störenden Einflüssen der unmittelbaren Umgebung. In Bezug auf diesen Rath ist demnach zu sagen, dass, ~~wor~~ seiner bedarf, ihn nicht gebrauchen kann. So wäre unser Resultat allerdings, wie ich es auch vorhin schon aussprach, dass auf diesem Gebiet in der Gegenwart am wenigsten zu thun ist. Einen Weg indess giebt es noch, welcher allen Talenten, die berufen sind, Tüchtiges zu leisten, ohne neue Bahnen brechen zu können, anzuempfehlen ist; es ist der, den Mendelssohn betreten hat. Mendelssohn ist in seiner Kirchenmusik nicht Mann der Zukunft, er ist aber ebensowenig slavischer Nachahmer des Alten; zugleich steht er hoch über jener hausbackenen Alltäglichkeit rationalistischer Weltanschauung; man kann ihn, aber in einem edleren und besseren Sinne, als das Wort gewöhnlich gebraucht wird, Eklektiker nennen. Er hat die Gedyenheit der Vorzeit in sich aufgenommen, und zugleich den For-

derungen der Gegenwart Rechnung getragen; er hat die besten vorhandenen Elemente zusammengefasst, und aus ihnen gestaltet, was der Bildung der Zeit entspricht. Das Grösste leistend auf weltlichem Gebiet, und dafür vorzugsweise begabt, eine überwiegend dem Lyrischen zugelegte Persönlichkeit, liefert er uns das erhebende Beispiel, wie sehr es möglich ist, durch ernstes Streben und rastloses Ringen der ursprünglichen Begabung in der That ferner Liegendes zu erreichen, zeigt er uns, wie gediegene, allseitige Bildung ihn in den Stand setzte, seine eigene Persönlichkeit zu erweitern, und in seinen Oratorien auch die weiten Räume des Epischen zu erfüllen. Schon vorhin sprach ich aus, wie es ihm vorzugsweise gelungen ist, etwas Fertiges zu geben, und zwar noch in einem ganz anderen Sinne als dem, in welchem ich diese Bezeichnung soeben von den slavischen Nachahmern des Alten gebrauchte. Mendelssohn hat die bisherige Entwicklung vor Augen, und gelangt, indem er alles Beachtenswerthe derselben benutzt, zur Ausprägung der ihm eigenthümlichen Richtung. Er steht über dem unmittelbaren Tagesloben; schon die Hinwendung zur Vergangenheit, dass er von dieser seinen Ausgangspunct nimmt, hebt ihn über dieses, über die Mängel desselben empor; aber er lässt zugleich das wirklich Berechtigte der Neuzeit gelten und erscheint darum als eine durchaus moderne Gestalt. In seinem Geiste thätig zu sein, nicht, wenn es sich darum handelt, die Zukunft zu erobern, wohl aber, wenn es gilt, der Gegenwart wirklich Befriedigendes zu bieten, halte ich darum für das, was am meisten ein glückliches Gelingen sichern kann. Ein sicheres Fundament für die Kirchenmusik der Zukunft kann erst dann vorhanden sein, wenn die gegenwärtigen religiösen Wirren zu einem befriedigenden Abschlusse gelangt sind.

Das Oratorium, zu dessen Besprechung ich mich jetzt wende, bildet den Uebergang von der Kirchenmusik zur weltlichen. Die Betrachtung desselben mag daher auch hier zu der der Oper überleiten. Der Entstehung desselben erinnern Sie sich. Es trat zugleich mit der Oper ins Leben, zur höchsten Stufe der Vollkommenheit gehoben wurde es aber durch Händel, und war damals bestimmt, das, was auf dem Gebiete der Oper nicht erreicht werden konnte, zur Erscheinung zu bringen. Es hatte zunächst die Aufgabe, eine Oper im höheren Stil zu sein, und nur die für Händel ungünstigen äusserlichen Verhältnisse bestimmten ihn unwillkürlich, demselben eine andere, mehr dem Kirchlichen zugewendete Richtung zu geben. Dieser geschichtliche Hergang bezeichnet zugleich die unbestimmte, etwas schwankende Stellung des Oratoriums, und erklärt, warum es nicht gelingen wollte, für dasselbe in dem Fachwerke der Aesthetik eine bestimmte Stelle aufzufinden. Das

Oratorium, sprach ich schon früher aus, ist, mindestens nach einer Seite hin, nur Vorstufe der grossen Oper, und hiermit stimmt auch Thibaut überein, wenn er sagt, dass dasselbe „das Grosse und Ernste auf menschliche Art geistreich nehme“. Dass es bei Händel einen überwiegend kirchlichen Charakter annahm, lag im Geiste der Zeit. Die absolute Geltung des Oratoriums war daher auch vorüber, als durch Gluck und Mozart die Oper zum wirklichen Kunstwerk erhoben wurde; zugleich unterlag es seit dieser Zeit den Einflüssen allgemeiner Verweltlichung, und seine Eigenthümlichkeit im weiteren Fortgange der Zeiten ist daher nicht mehr in einem besonderen ihm angehörigen Stil oder in seinem kirchlichen Inhalt zu suchen. Es muss ein falsches Erfassen, ein Verkennen der Aufgabe genannt werden, wenn man auch noch später bemüht war, ihm hinsichtlich des Inhalts eine besondere kirchliche Sphäre zuzuweisen, eine Sphäre, die ihm früher schon halb und halb nur zufällig eigen war, d. h. es auf Gegenstände des Alten oder Neuen Testaments zu beschränken und für die Darstellung derselben einen bestimmten Stil zu fordern. — „Das Rad der Zeit hat sich gedreht“, sagt C. L. Hilgenfeld in einem in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Bd. 30, S. 79) mitgetheilten Aufsatz über „die Zukunft des Oratoriums“. „In allen grossartigen Beziehungen unserer Existenz sind die Ansichten unserer Zeit andere, als die des abgewichenen Jahrhunderts. Die Zeit des positiven Kirchenglaubens ist vorüber, und mit ihr die vorzugsweise Empfänglichkeit für Gegenstände der Kunst, die in jenem ihre Grundlage finden. Ein Ignoriren dieses Umstandes und der daraus entsprungenen Thatsachen vermag weder die Wirkungen des einen noch des anderen zu hemmen. Und was nun in dieser Hinsicht das Oratorium noch speciell anlangt, so hat sich dieses ja schon längst aus der Kirche in den Concertsaal begeben. Oder sind, wenn ab und an der Ort der Aufführung noch beibehalten wird, die sogenannten Kirchenconcerte etwas Anderes als Concerte? Für die Auffassung ist bei ihnen der ursprüngliche, speciell kirchliche Charakter nicht mehr vorhanden. Nicht des Textes halber, nicht um sich an Geschichten der Bibel kirchengläubig zu erbauen, nimmt die Jetztwelt noch Antheil an der Aufführung von Meisterwerken dieser Art, sondern der künstlerische Gehalt derselben und die durch diesen nothwendig bedingte Anerkennung der geschehenen Verwirklichung des Kunstideales ist es, welche ihnen auch bei uns und für immer dauernden Werth und dessen Anerkennung sichert. Dabei müssen wir aber allerdings von den, unseren Augen als wunderbar erscheinenden Eigenthümlichkeiten der textlichen Unterlagen, obgleich diese, als Motiv, ursprünglich einen wesentlichen Theil

des Ganzen bildeten, entweder theilweise abstrahiren, oder aber uns in die ursprüngliche Auffassung hineinzusetzen suchen, soweit wir dessen fähig sind. Oratorien, im Sinne und Geiste der Bach'schen Periode, so wenig wie der früheren, liefern die neueren Componisten schon längst nicht mehr. Schon Haydn's kindlich heiterer Genius umschwebte andere Regionen, und was die späteren Producte dieser Art anlangt, so tragen diese noch vollständiger den Stempel einer Uebergangsperiode. Bach und Händel, sowie alle die hohen Meister, welche in reichster Fülle des Gemüths, in tiefster Innigkeit der Anschauung das Kunstideal ihrer Zeit erkannten und verwirklichten, werden leben, und in ihren Werken anerkannt werden, so lange noch eine Note dieser letzteren existirt, wenn gleich ihre Anschauungsweise einer entschwundenen Periode angehört und einer anderen Platz gemacht hat; sie werden leben, wenn des orthodoxen Glaubens an jene „biblischen Geschichten“ nur noch behufs Schilderung des geistigen Culturzustandes einer früheren Zeit Erwähnung geschieht; sie werden leben, nicht des Gegenstandes halber, den zu bearbeiten die innere Nothwendigkeit ihrer Zeit sie veranlasste, sondern des Geistes wegen, den sie über diesen Gegenstand ausgossen“. Es ist, ich wiederhole es, ein Verkennen der Aufgabe, ein Verkennen des gesammten Umschwungs der Zeit, wenn man noch jetzt dem Publicum biblische Stoffe zumuthet, denen eine bleibende Wahrheit nicht innewohnt. In diesem Sinne ist z. B. „Elias“ eine minder glückliche Wahl; das Wunderbare darin besteht in leeren Aeusserlichkeiten, mit denen wir uns nicht zu befreunden vermögen; „Paulus“ dagegen ist ein trefflicher Stoff, weil die äusseren Vorgänge hier auf inneren beruhen, ein ewiges Moment in der Geschichte des Geistes darstellen. Bei solcher inneren Berechtigung ist dann auch der biblische Stoff zulässig. Ist dies aber nicht der Fall, so ist daß Oratorium in der Gegenwart als einem überwundenen Standpunct angehörig zu bezeichnen, und man muss in der That jüngere Tonsetzer vor einer Thätigkeit warnen, die, weil sie im Widerspruch mit der Zeit steht, ihnen nie Erfolge verheisst.

Betrachten wir kurz das Geleistete, so sind als die wichtigsten Erscheinungen seit Händel's Zeiten zu Ende des vorigen und in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts die Werke Haydn's und Fr. Schneider's namhaft zu machen. Der Richtung Haydn's in seinen Oratorien habe ich schon in der vergleichenden Charakteristik der drei grössten Meister der Neuzeit in der fünfzehnten Vorlesung gedacht. Auf Schneider deutete ich schon oben hin, seine Bedeutung bezeichnend, und füge dem hier noch einige Worte bei. So sehr Schneider

in dem Umkreis der Mozart'schen Schule steht, so wenig er sich, wie jeder Andere, den Einflüssen der Zeit zu entziehen vermag, und darum auch, wie z. B. im „Weltgericht“, nicht frei ist von der Verbindung widerspruchsvoller Elemente, so erscheint er doch zugleich genährt und grossgezogen durch die Einflüsse der Vorzeit, und dies ist es, was ihm, in seinen Chören namentlich, das Schwung- und Wirkungsvolle verleiht, das ihn emporhebt über die Mattheit seiner Epoche. So ist Schneider eine Natur, welche uns vielfach die Anschauung alter Tüchtigkeit, alter Kraft und Gediegenheit gewährt, auch in seinem äusseren Wirken, welches das glücklichste und verdienstlichste genannt werden musste. Es ist nicht Allen bekannt, und ich erwähne es darum hier noch beiläufig, dass Schneider es war, welcher eine grosse Zahl der tüchtigsten Musiker gebildet hat, so u. A. Baake, G. Flügel, Thiele, A. Gathy, Markull, Fr. Spindler, R. Franz, Willmers, Th. Uhlig, Saloman, Lux.

Was die Gegenwart und die hervorragendsten Erscheinungen derselben auf diesem Gebiete betrifft, so habe ich schon erwähnt, dass Mendelssohn der Preis gebührt. Mendelssohn wurde durch seinen „Paulus“ für die Neuzeit Epoche machend. In eine von ganz anderen Richtungen bewegte Zeit trat plötzlich diese Schöpfung, fertig und vollendet, in sich einheitsvoll, getragen von religiöser Gesinnung, consequent im Stil, ein Beweis, dass auch noch unter ungünstigen Umständen Schönes geleistet werden konnte. Eine zweite Richtung des Oratoriums in der Gegenwart bezeichnet Schumann's Concertcomposition „Das Paradies und die Peri“, auf ihrem Gebiet ebenso Epoche machend, wie das eben genannte Werk. Ist der Grundgedanke des Gedichts zuletzt zwar nur eine ziemlich trockene Moral, so muss die Wahl desselben doch eine äusserst glückliche genannt werden. Dieser geistreiche, im Einzelnen schwungvolle und poetische Text gab dem Tonsetzer nicht blos Gelegenheit, seine reiche Phantasie zu entfalten und die schwärmerische Zartheit seines Inneren auszusprechen, es wurde zugleich hier die Richtung auf das Weltliche festgestellt, und in Bezug auf die Form ein grosser Fortschritt vollbracht. Hat auch der Mangel der Recitative dem dritten Theile des Werkes einen etwas schleppenden Gang verliehen, so war es doch ein bedeutender Gewinn, die monotone Folge von Recitativ und Arien beseitigt zu sehen. In formeller Hinsicht hat Adolf Bernhard Marx in seinem „Moses“ durch künstlerisch-freie, überwiegend dramatische Gestaltung dem Oratorium eine von der früheren abweichende Richtung zu geben versucht. Schliesslich ist noch Ferdinand Hiller und sein Oratorium „Die Zerstörung

Jerusalems“, sowie aus neuester Zeit dessen „Saul“, weiter Reissiger und sein Oratorium „David“, endlich Rubinstein mit einem hierher gehörigen Werke: „Das verlorene Paradies“ zu nennen. Leonhard, Reinthaler, Engel, Markull, Mangold, Meinardus, Kiel, sind in neuerer und neuester Zeit ebenfalls auf diesem Gebiet thätig gewesen, und demnach noch zur Vervollständigung des Ueberblicks hier zu erwähnen. J. Raff in einem Aufsätze der „Neuen Zeitschrift für Musik“ bei Gelegenheit der Besprechung des Marx'schen „Moses“ hat sich bemüht, dem Oratorium auch noch in unserer Zeit eine eigenthümliche Sphäre zu wahren. In der That wird dasselbe jedenfalls noch eine Zeit lang eine solche behaupten. Im Oratorium ist dem Tonsetzer Gelegenheit gegeben, Manches breiter, grossartiger zu entfalten, als im musikalischen Drama. So lange demnach noch die Musik als gesonderte Kunst besteht, wird auch eine derartige Thätigkeit der Tonsetzer sich nicht ganz beschränken lassen. Darauf aber ist zu sehen, dass der Inhalt ein allgemein menschlicher sei. Das Biblische dagegen, wenn ihm nicht zugleich diese allgemeingültige Seite innewohnt, dürfte als für immer beseitigt zu betrachten sein. In diesem Sinne hat neuerdings Liszt auch in dieser Beziehung in seiner „Legende von der heiligen Elisabeth“ nach der Dichtung von Otto Roquette höchst Bedeutendes gegeben. Dieses Werk bildet ein glanzvolles Seitenstück zu dem, was Wagner auf dem Gebiete der Oper geleistet hat, und ist bahnbrechend für eine Umgestaltung des Oratoriums. Vortrefflich dargolgt hat dies H. v. Bülow in seinen Aufsätzen über das genannte Werk in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, Jahrgang 1865, Nr. 37 und 38. Das neueste Werk aus dieser Sphäre ist Liszt's Oratorium „Christus“. Auch in diesem treffen wir eine dem Bewusstsein der Gegenwart entsprechende neue, eigenthümliche und geistvolle Auffassung und Behandlung des Gegenstandes. Die stoffliche Unterlage des Ganzen bildet nicht eine Zusammenstellung der äusseren Thatfachen aus dem Leben Christi, es sind vielmehr aus demselben (im Anschluss an den katholischen Cultus und zum Theil unter Benutzung von Dichtungen der katholischen Liturgie) blos die für die Idee des Christenthums bedeutsamsten Momente herausgehoben. Bezüglich dieses Werkes verweise ich Sie auf die Brochure von Lina Ramann: „Franz Liszt's Oratorium *Christus*. Eine Studie zur zeit- und musikgeschichtlichen Stellung desselben“ (Leipzig, J. Schuberth & Co.).

Ich bin jetzt in meiner Darstellung, was die Sphäre kirchlicher Tonkunst betrifft, unmittelbar bei der Gegenwart angekommen, und kann somit diesen Gegenstand hier abschliessen. In derselben Weise,

wie es hier geschah, haben wir jetzt die Entwicklung der weltlichen Musik bis herab auf die Gegenwart zu verfolgen. Ich werde in der folgenden Vorlesung zuerst die deutsche Oper betrachten, dann weiter die italienische und französische folgen lassen, endlich aber in der dritt-nächsten Vorlesung diesen Gegenstand so weit abschliessen, dass später nur noch nöthig ist, den grossen durch R. Wagner bewirkten Umschwung ausführlicher darzustellen. Noch vor der Besprechung der zuletzt erwähnten Umgestaltung aber wird es nothwendig sein, der Geschichte der Instrumentalmusik seit Mozart und Beethoven zu gedenken.

Achtzehnte Vorlesung.

Die Oper. Entwicklung derselben in Deutschland nach Mozart. Zumsteeg. Winter. Weigl. Gallus. Gyrowetz. Himmel. Kreutzor. Hummel. Beethoven. Spohr. C. M. v. Weber. Marschner.

Ich wende mich heute in meiner Darstellung zur Betrachtung der weltlichen Musik, zu dem, was den Höhepunct in den Leistungen des gegenwärtigen Jahrhunderts bildet, zu den Kunstgattungen, welche die Kirchenmusik verdrängt und statt dieser die Herrschaft errungen haben. War ich, was Kirchenmusik betrifft, genöthigt, die Neuzeit zurückzustellen gegen die früheren Jahrhunderte, so kehrt sich auf weltlichem Gebiete, wie Ihnen bekannt, das Verhältniss um, und wir sehen die Vorzeit gering und schwach im Vergleich mit der Grösse und Reichhaltigkeit dieser Leistungen. In der geschichtlichen Entwicklung ist es in dem letzten Jahrhundert nach der Blüthe der Kirchenmusik die Oper, welche uns zuerst gross und bedeutend entgegentritt.

Italien war von dem Geiste der Geschichte die Aufgabe geworden, der spiritualistischen, von dem Leben abgewendeten Richtung der früheren christlichen Kunst warmes sinnliches Leben gegenüberzustellen, überhaupt aber durch Erfindung und früheste Ausbildung der Oper zuerst das rein Menschliche, Stimmungen, welche sich dem Diosseits und seiner Freude und Herrlichkeit erschlossen, auch auf dem Gebiete der Musik zur Erscheinung zu bringen. Im weiteren Fortgang der Entwicklung verpflanzten Frankreich und Deutschland das neu Gewonnene auf heimischen Boden, gaben demselben eine ihrer Nationalität entsprechende Gestaltung, und bahnten auf diese Weise jene Richtung an, welche in Gluck ihren Culminationspunct fand. Gluck stellte die

Eigenthümlichkeit der letztgenannten Länder als ein neues grosses Kunstprincip auf, und brachte auf diese Weise der schönen Sinnlichkeit und plastischen Darstellung Italiens gegenüber dramatisches Leben, dramatische Wahrheit und geistige Schönheit des Ausdrucks zur Darstellung. Durch die Schöpfungen Mozart's endlich war alles bis dahin auf dem Gebiete der Oper Geleistete, waren die verschiedenen nationalen Stile, welche bis dahin gesondert und unabhängig von einander sich entwickelt hatten, in ein grosses harmonisches Ganzes zusammengefasst worden. Mozart, genährt durch die Anschauung der drei musikalisch bedeutendsten Nationen, hatte auf diese Weise die Spitze der Entwicklung erreicht, und die höchste musikalische Schönheit errungen, zugleich jedoch damit auch den ersten Anstoss zum Sinken gegeben.

Es kommt jetzt darauf an, das, was früher in Bezug auf Mozart im Allgemeinen ausgesprochen wurde — jene Ineinsbildung der verschiedenen Stile — mindestens nach einer, der wichtigsten Seite hin näher zu entwickeln. Mozart bildet zugleich den Ausgangspunct unserer gegenwärtigen Darstellung, und an ihn knüpft sich, was weiterhin zu sagen ist.

Italien huldigte dem rein Melodischen, während Frankreich in seiner Gesangsmusik sich durch den declamatorischen Wortaccent bestimmen liess, und Deutschland, das Land der Harmonie, polyphonische Schreibart bevorzugte, oder sich auf die innige, einfache Liedmelodie, auf den Ausdruck eines tiefen, in sich verschlossenen Inneren, auf den Ausdruck der Empfindung ohne Rücksicht auf plastische Gestaltung, äussere Schönheit und Sangbarkeit concentrirte. Die italienische Melodie und der reichfigurirte Gesang dieses Landes sind zunächst der Ausdruck einer rein natürlichen Lust am Singen, und geeignet für das Sich-ergehen der Singstimme ohne allzugenaue Rücksicht auf den Text, so dass in diesen melodischen Wendungen, verbunden mit dem Klang schöner Stimmen, weniger ein inneres, seelisches Leben, mehr zunächst nur eine formelle, äussere Schönheit sich ausspricht. Durchgeistet und verbunden mit dem Text dient solche Behandlung der Melodie zum Ausdruck der Stimmung im Allgemeinen ohne Rücksicht auf den besonderen Inhalt der einzelnen Worte und Gedanken; endlich allein von dem Inhalt abhängig, und aus diesem, aus dem inneren seelischen Leben herausgestaltet, ist sie die Offenbarung bewegter Leidenschaft, und die Accente der Melodie sind jetzt die Accente dieser Leidenschaft. Die französische Behandlung der Singstimme, wie sie im Recitativ vorherrscht, ist, umgekehrt, mehr Ausdruck verständiger Klarheit, geeignet, einen seiner selbst bewussten, gehaltenen Charakter zur Anschauung zu bringen.

Es ist diese Ausdrucksweise zugleich aber auch in Folge ihres Mangels an Rundung und Abgeschlossenheit der Form eben so sehr geschickt, die äussersten Gegensätze, eine mehr der Prosa des gewöhnlichen Lebens sich nähernde Darstellung, als die höchsten Accente der Leidenschaft, welche jedes schöne Maass, jede abgeschlossene Form zertrümmert, und nur in einzelnen, abgerissenen Sätzen sich kundgiebt, zur Erscheinung zu bringen, und während wir daher dort beim italienischen Stil Verweilen inder einmal orweckten Stimmung erblicken, zeigt sich hier Gelegenheit zu raschem, dramatischem Fortschritt, ohne dass auf tiefe psychologische Entwicklung eingegangen wird. — Deutschlands Kunst wurzelt in den Tiefen der Seele, und so sehen wir bei ihm das Streben nach Charakteristik und in Folge davon theils die innige, einfache Melodie als Ausdruck eines tiefen, noch unentwickelten Inneren, theils harmonische Kunst und Vollstimmigkeit als Ausdruck grosser allgemeiner Stimmungen vorherrschend. Diese Innigkeit, diese Gemüthstiefe des deutschen Volkes ist es gewesen, welche es befähigte, die Basis für eine organische Einigung der genannten Stile zu werden, und den Mittelpunkt der europäischen Musik zu bilden. Mozart, selbstständig schaffend, den von seinen Textverfassern gegebenen Umrissen Leben und Bedeutung einhauchend, die Vorzüge aller Nationen in sich vereinigend, konnte sich ebensowenig mit dem, was aus mehr verständiger Auffassung hervorgeht, mit dem Wortaccent und einem engen Anschliessen an den Dichter, wie wir es bei Gluck erblicken, begnügen, als ihm die, in dem schon bezeichneten Sinne charakterlose Schönheit Italiens, und jene für die Darstellung eines in seine Tiefen zurückgedrängten Inneren ausreichende Ausdrucksweise der früheren deutschen Musik gemäss war. Hatten sich bis auf ihn die verschiedenen Stile, die verschiedenen Behandlungsweisen der Melodie gesondert entwickelt, so dass eine jede die Eigenthümlichkeit der anderen ausschloss, so sehen wir daher bei ihm die organische Durchdringung derselben zu einem vollendeten Ganzen, und bemerken, wie jede der bezeichneten Richtungen da eintritt, wo sie nothwendig von der Stimmung des Augenblicks und dem Charakter der handelnden Personen geboten war, jedoch nicht äusserlich nebeneinandergestellt, sondern so in Anwendung gebracht, dass diese harmonische Einigung die allgemeine Grundlage für jedes gesonderte Hervortreten einer dieser Ausdrucksweisen ist. Mozart konnte eben so sehr den declamatorischen Ausdruck Gluck's aufnehmen bei höher stehenden, ihrer selbst bewussten Charakteren im Moment hoher Leidenschaft, Charakteren wie Donna Anna, als die reiche Figuración der Singstimme bei leidenschaftlichen Naturen: Königin der Nacht, Donna Elvira z. B., die einfache

Melodie ebenso bei geistig minder entwickelten Charakteren, wie Zerline, als die sinnlich schöne italienische Weichheit, wo es galt, von den süßen Regungen des Herzens durchdrungene Sinnlichkeit darzustellen: Cherubin. Er erreichte durch solche Verschmelzung die höchste Spitze musikalischer Charakteristik, die Möglichkeit, nicht bloß allgemein menschliche Zustände, wie Gluck es that, zu zeichnen, sondern das allgemein Menschliche, wie es in einem besonderen Individuum mit allen Eigenheiten desselben zur Erscheinung kommt, darzustellen, und es ist auf diese Weise das bewunderungswürdigste Leben und die höchste Mannigfaltigkeit in seine Schöpfungen gekommen, so dass bei ihm die Gesetze für Anwendung aller Ausdrucksmittel in dieser Hinsicht zu studiren sind. Es ergibt sich hieraus, dass Mozart auch die Coloratur, welche Gluck von seinem Standpunct aus mit Recht verworfen hatte, wieder aufnehmen konnte, wenn schon damit keineswegs alle Einzelheiten bei dieser Anwendung gutgeheissen sind. Mozart ist darin zu weit gegangen, und hat jene mannigfaltigeren und bewegteren Figuren in vielen Werken, „Entführung“, „*Così fan tutte*“, „Zauberflöte“, nicht als Ausdruck des Inneren im obigen Sinne, sondern rein als Virtuosen Sache in Anwendung gebracht, und damit allerdings wieder den Anstoss für die nachfolgenden Verirrungen gegeben; aber es war auf seinem Standpuncte doch nicht mehr die Ausschliessung, welche Gluck für nothwendig erachtete, erforderlich. — Dadurch, dass jetzt jede Nation in Mozart's Schöpfungen ihre Eigenthümlichkeit, ihre dem allgemeinen Kunstideal gegenüber relative Wahrheit und Berechtigung wiederfand, dadurch, dass jede darin als Theil eines grossen Ganzen erschien, wurde er, wie ich schon früher erwähnte, gleich bedeutend und einflussreich für eine jede, wurde er der Weltcomponist, welcher die Schranken der Nationalität stürzte, und die Völker einander näherte. Wie aber die Momente höchster Entfaltung im Reiche alles Lebendigen auf Augenblicke beschränkt sind, wie in der Geschichte die Höhepunkte in der Entwicklung einer Nation gerade die kürzeste Dauer zeigen, und Auf- und Niedergang, Vor und Nach einen weit grösseren Zeitraum für sich in Anspruch nehmen, so trat auch hier nach dieser höchsten Entfaltung alsbald ein Rückgang ein, indem das, was jetzt geeint war, wieder in seine Elemente auseinanderfiel, und die verschiedenen Nationen und ihre Musikstile aufs Neue selbstständig auseinandertraten, so jedoch, dass Elemente aus jener Einigung in die neue Entwicklung mit hinübergenommen wurden, und der Durchgang durch Mozart sichtbar blieb. War es früher vor Allem darauf angekommen, die verschiedenen nationalen Stile erst für sich zur Erscheinung zu bringen und selbstständig heraus-

zuarbeiten, war später die Einigung derselben eine harmonische gewesen, so dass die verschiedenen Seiten einander das Gleichgewicht hielten und jede nur so viel Geltung hatte, als ihr dem allgemeinen Kunstideal gemäss zukam, so sehen wir jetzt, wie jedes Land auf seinen eigenen Grund und Boden zurücktritt, aber Elemente des Fremden mit hinübernimmt, und dadurch das Eigene potenzirt, zugleich aber auch dadurch sowol das schöne Gleichgewicht, welches bis dahin stattfand, als auch die frühere Reinheit des Stils zerstörte. Es zeigt sich auf diese Weise bei den Nachfolgern Mozart's, was Melodiebildung, was die Behandlung der Singstimme betrifft, nicht mehr jene universelle Uebersicht und harmonische Einigung der verschiedenen Stile, jene über dem Ganzen schwebende Intelligenz, welche jedes Besondere an seinen Ort zu stellen weiss, — einmal eingeführt, wurden alle die genannten Mittel beibehalten, aber nicht mehr nach der inneren Nothwendigkeit der Sache, sondern nach Laune, Routine, Gewohnheit in Anwendung gebracht, so dass mehr oder weniger Alles durcheinandergemengt erscheint.

Deutschland, welches wir jetzt zunächst betrachten, unfähig, den erreichten Höhepunct zu behaupten, zog sich mit Beibehaltung fremder Elemente auf die engeren Grenzen seiner Nationalität zurück; die Vereinigung dieser beiden Umstände ist es gewesen, welche die Gestalt der neueren Oper und Gesangsmusik bei uns bestimmt hat. Bravourfiguren, welche Gluck glücklich verdrängt hatte, wurden nach Mozart's Vorgang wieder aufgenommen, ohne Rücksicht darauf, dass der Grund der Rechtfertigung durch die Universalität dieses Meisters nicht mehr vorhanden war, dass deutschem Wesen reich figurirter Gesang nicht gemäss ist. Jetzt war nicht mehr die innere Eigenthümlichkeit der dargestellten Personen Grund der Anwendung, nicht mehr hohe, schöpferische Gewalt über alle Mittel der Kunst, sondern Nachahmung, Gewohnheit, ohne Rücksicht auf den ganz veränderten Standpunct, und so geschah es, dass selbst bedeutendere Componisten durch solche Aufnahme heterogener Elemente ihre Werke verunstaltet, und, was sie an augenblicklicher Eingänglichkeit und Beifall gewonnen, für die Zukunft, für dauernde Geltung verscherzt haben. Auch auf die Ausführung der darstellenden Künstler hat sich diese Verirrung übertragen, und die Einsicht in das wahre Wesen der Sache ist so selten geworden, dass die Mehrzahl derselben dies Alles für ganz gemäss erachtet, ohne zu wissen, dass das, was bei dem Princip Italiens ganz entsprechend und consequent ist, auf dem entgegengesetzten Standpunct deutscher Tonkunst zur Verkehrtheit wird und wir in solchem Falle genau dasselbe haben, was auf poetischem Gebiete stattfinden würde, wenn der Dichter

dem Schauspieler blühenden Unsinn in den Mund legen wollte, um demselben Gelegenheit zu geben, mit seinen Stimmmitteln zu glänzen.

Doch das zuletzt Gesagte ist nur ein Beispiel, einer der auffallendsten Uebelstände in Folge der Wendung, welche die nach-Mozart'sche Kunst nahm. Nicht allein, dass Bravourfiguren aufgenommen und somit fremdartige Bestandtheile mit unserer Kunst verschmolzen wurden, es findet in der gesammten Gesangsmusik Mangel an Bewusstsein über die höheren Gesetze der Melodiebildung, und demzufolge ein Durcheinandermengen der heterogensten Bestandtheile statt. Bald bestimmt der verständige, declamatorische Accent den Charakter der Melodie, bald ist dieselbe unmittelbar Ausdruck der Empfindung, und folgt sodann ganz anderen Gesetzen der Bildung; bald malt die Singstimme, bald ist der Begleitung der Hauptausdruck gegeben, bald sind in eine einfache Melodie Figuren eingestreut, ohne Rücksicht darauf, ob sie dem Charakter und der Stimmung entsprechen; bald ergeht sich dieselbe in dem weitesten Tonumfang an Stellen, wo eine Bewegung in dem engsten Kreise die allein entsprechende Gestaltung wäre. Keine dieser Weisen wird in ihrer Reinheit festgehalten, oder in Anwendung gebracht, wie es die wechselnden Regungen des Inneren gebieten. So wie man überhaupt viel zu einseitig auf dem Gebiete der Musik bei dem Sänger auf Gesangsbildung, bei dem Componisten auf technische Fertigkeit im Allgemeinen gesehen, die übrigen Forderungen einer weit vielseitigeren geistigen Entwicklung vernachlässigt, und die Bildung für abgeschlossen erachtet hat, wenn der Künstler zur Beherrschung der ersten Elemente gelangt war, so hat man auf diesem Gebiete die höheren ästhetischen Forderungen, die höchsten Aufgaben der Kunst ganz übersehen, und wenn ich daher früher bemerkte, Gluck's hohes Bewusstsein sei schon bei Mozart in den Hintergrund getreten, so enthält das bis jetzt Gesagte, wie ich glaube, einen vollständigen und schlagenden Beweis dafür. So ist Unklarheit entstanden über Melodiebildung überhaupt beim Gesang, Unsicherheit und principloses Schwanken, und die Reinheit des Stils ist auch hier, wie auf dem Gebiete der Kirchenmusik, wenn auch aus anderen Gründen, verloren gegangen.

Indem nun aber die Höhe der früheren Leistungen auf dem Gebiete der Oper nicht behauptet werden konnte, und die schöpferische Thätigkeit auf enge, nationale Schranken, sogar auf kleinbürgerliche deutsche Kreise sich zurückzog, gelangte auch — dies ergibt sich als eine zweite Consequenz im weiteren Fortgange des musikalischen Dramas — der nie ganz verdrängte gesprochene deutsche Dialog, diese Erbschaft des französischen und deutschen Singspiels, in der grossen Oper wieder

zur Geltung. Die grosse Oper Italiens und die nach dem Muster derselben gebildeten deutschen Werke mit italienischem Text hatten den Dialog vermieden. Jetzt, als man sich unbewusst mehr und mehr auf deutsche Grenzen beschränkte, trat auch dieses Erbübel wieder hervor, und wurde, mit einzelnen rühmlichen Ausnahmen, zur Alles beherrschenden Gewohnheit. Die gewöhnliche Recitation, das Sprechen in der Oper, ist eine Sache, deren Kunstwidrigkeit so auf der Hand liegt, dass man beinahe in Verlegenheit geräth, wenn man dieselbe näher nachzuweisen sich zur Aufgabe macht; jede ästhetisch gebildete Empfindung muss ohne weitere Reflexion eine solche Vermischung der heterogensten Kunstmittel von der Hand weisen. Dass Menschen in ganz gewöhnlichen Lagen des Lebens, wie sie häufig die Oper vorführt, singen, ist unwahr; unsere Phantasie jedoch lässt sich täuschen, und erkennt die höhere, geistige Wahrheit, nämlich, dass durch den Gesang die Menschen in eine Region versetzt sind, für welche dieser das entsprechende Ausdrucksmittel ist, bei äusserer, materieller Unwahrheit. Consequenz aber muss in dieser Täuschung sein, sonst ist das Eine oder das Andere, Sprechen oder Gesang — offen gestanden — Unsinn. Hierzu kommt, dass, wie ich schon früher einmal, um das durchaus Kunstwidrige dieser Sitte darzulegen, Gelegenheit nahm zu bemerken, vor allen Dingen Einheit der Kunstmittel vorhanden sein muss, wenn ein ästhetischer Eindruck hervorgebracht werden soll. So lange Dialog und Gesang sich schroff und unvermittelt gegenüberstehen, kann von ungestörtem Kunstgenuß in der Oper nicht die Rede sein, und wenn bedeutende Bühnenkünstler und Künstlerinnen die Uebergänge zu verschmelzen und die schroffen Ecken zu mildern wissen, so dient dies doch nur dazu, uns jene Uebelstände, sobald wir einer minder gewandten Darstellung beiwohnen, noch fühlbarer zu machen. Ich verkenne keineswegs, dass sich Manches für Beibehaltung des Dialogs sagen lässt, wie denn für jede noch so vorwerfliche Sache scheinbar einige Gründe der Rechtfertigung vorgebracht werden können; aber diese Gründe: dass fortwährendes Singen Monotonie erzeugt, dass lange Recitative insbesondere ermüden u. s. f. — sind aus der trivialsten Anschauung, aus Uebelständen, welche unbefriedigende Leistungen zur Folge haben, nicht aus dem Wesen der Sache hervorgegangen.

Mozart hatte dem Orchester eine selbstständigere Bedeutung verliehen und dasselbe mannigfaltiger behandelt, als seine Vorgänger, so dass die Welt der Instrumente unter seinen Händen einen reich ausgestatteten Hintergrund bildete. Die Bedeutung des Orchesters in der Gesangsmusik überhaupt ist, meines Erachtens, die Sprache der bewusst-

losen Mächte, das zu sein, was, wie Goethe sagt, im Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht“, während in der darüber schwebenden Gesangsmelodie und dem Wort zur Erscheinung kommt, was sich an den Tag des Bewusstseins herausgerungen hat; das Orchester bildet die Grundlage dieser bewussten Äusserungen, und hat die Bestimmung, eine allgemeine Anschauung des auftretenden Charakters zu geben, und die vermittelnden Seelenzustände, welche nicht zum Bewusstsein gelangen, hinzuzufügen, im Allgemeinen aber und im Ganzen das durch alle Verschiedenheit sich hindurchschlingende Band der Einheit zu sein, und die Grundstimmung des Werkes zur Anschauung zu bringen: das Orchester ist die alle Gegensätze einende Macht, der Chor in der griechischen Tragödie. Die reichere und poetischere Behandlung, welche Mozart, indem er es in diesem Sinne gebrauchte, demselben nach Gluck's Vorgang angedeihen liess, verführte die späteren Componisten — dies ist eine dritte Consequenz —, die Welt der Instrumente immer mehr hervortreten zu lassen und dieselben als äusserliche Effectmittel zu verwenden. So geschah es, dass allmählich bei nicht wenigen Tonsetzern eine Umkehrung des wahren Verhältnisses eintrat, und der Hintergrund, das Orchester, zur Hauptsache, die Singstimme aber zur Nebensache herabgesetzt und erdrückt wurde, dass die auftretenden Personen öfters nur da zu sein schienen, um zur Belebung zu dienen, zur Staffage, ähnlich jenen Bildern, deren Titel dieselben als historische Gemälde bezeichnet, während man, sobald man betrachtend näher tritt, eine Landschaft erkennt, welche, als solche Zweck des Kunstwerkes, nur durch ein paar winzige Figuren, durch eine Flucht nach Aegypten u. dergl., belebt ist. Es geschah dies anfangs mit Geist, und bei unseren Romantikern sind dadurch eine Menge zauberischer, märchenhafter Effecte erschlossen worden, welche dem rein menschlichen, classischen Mozart fremd waren. Es liegt ausserdem in der Natur der Sache, dass Steigerungen im weiteren Fortgange der Entwicklung nicht von der Hand zu weisen sind. Aber bei allem Reichthum einerseits, bei aller Farbenpracht, welche dadurch erreicht wurde, konnte doch bei minder Befähigten andererseits nicht ausbleiben, dass mehr und mehr eine Verrückung des wahren Verhältnisses eintrat, und als endliches Resultat sich der völlig unkünstlerische Instrumentallärm, mit welchem uns die spätere Kunst so oft belästigte, ergab. Widerwärtig aber ist es und nur für den Ungeschmack einer rohen Menge, das Orchester zum Lärmmachen gebraucht, und zu diesem Zweck die Massen ganz äusserlich gehäuft zu sehen.

Am Schlusse der zwölften Vorlesung, bei der Vergleichen Gluck's und Mozart's, sprach ich, bei aller Anerkennung des durch den Letz-

teren bewirkten ausserordentlichen Fortschritts, über den Rückschritt desselben, und zeigte, wie insbesondere bei ihm an die Stelle eines im Hintergrund thronenden strengen theoretischen Bewusstseins ein geniales, instinctmässiges Schaffen trat. — Die Nachfolger Mozart's in Deutschland hielten sich — dies ist eine vierte Consequenz, zugleich eine der wichtigsten — vorzugsweise an diese Seite, und der Begriff der Oper wurde dadurch völlig verrückt und verschoben. Mozart, emporgehoben durch seinen Genius, durch die Zeitumstände und seine geschichtliche Mission, hatte, indem er dem Zeitgeschmack Concessionen machte und überhaupt nicht die frühere Strenge bei seinen Schöpfungen gelten liess, so reich zu entschädigen gewusst, dass wir bei der Grösse und Herrlichkeit des Geleisteten das, was zu wünschen übrig bleibt, vergessen. Die Nachfolger, weniger unterstützt durch jene glücklichen Umstände, aber dem Beispiele des Meisters folgend, geriethen auf Abwege, und die Oper musste demzufolge als das, was sie ihrem Begriffe nach ist, eine harmonische Einigung mehrerer Künste auf musikalischer Grundlage, musste als Kunstwerk, in welchem die verschiedenen Künste einem Gesammtzweck dienen, wenn schon bei einem erlaubten Uebergewicht der Musik, untergehen. — Das Uebergewicht, welches Mozart der Musik im Verhältniss zum Text gegeben hatte, führte zu völliger Vernachlässigung des letzteren, nicht allein was die Wahl der Stoffe, die dichterische und dramatische Behandlung derselben betraf, sondern auch insofern, als die Musik den Text als etwas Untergeordnetes und nur Beihelfendes gänzlich zu ihrem Dienst zu verwenden begann. Man brauchte nur Musiker zu sein, um eine Oper zu componiren; an die Nothwendigkeit aber, dass, um auf diesem Gebiet mit Glück und Erfolg zu arbeiten, eine anderweite grosse Bildung gehört, wurde nur ausnahmsweise gedacht. Die Oper war nicht mehr ein poetisch-musikalisches Kunstwerk, in welchem jede der verschiedenen Seiten nur die Geltung erhält, welche der Begriff des Ganzen gestattet, sondern ein rein musikalisches; so umfassend und eindringlich als möglich durch Töne sich auszusprechen, wurde die Hauptaufgabe, und wie ich schon vorhin Gelegenheit hatte zu bemerken, dass Gewohnheit und Routine an die Stelle einer Gestaltung aus dem Wesen der Sache heraus getreten sei, so geschah es auch hier, dass man nach einem fertigen Leisten arbeitete, und die gesammte formelle musikalische Gestaltung und dramatische Anordnung äusserem Geschmack und Gutdünken überliess. — Mozart hatte neben Gluck's dramatischem Element das lyrische der italienischen Oper wieder zur Geltung gebracht, aber die meist gelungene Einigung beider Seiten bei ihm, das schöne Maass und Gleichgewicht ging in Folge jenes Umstandes

wieder verloren. Man liess das dramatische Element oft gänzlich zurück-, das lyrische überwiegend hervortreten, so dass im Fortgang der Zeiten, unter dem Gesichtspunct dramatischer Entwicklung, eine Unzahl von Mängeln Platz greifen konnte, welche man später, abgestumpft durch lange Gewohnheit, gar nicht mehr als solche erkannte. Ich rede hiermit keineswegs einer Oper das Wort, welche, nach demselben Principe wie das Drama entworfen, die rascheste Entwicklung und den raschesten Fortgang sich zur Aufgabe stellt; wir würden so nur einen Uebelstand mit dem anderen vertauschen und in den entgegengesetzten Fehler verfallen; später aber sind viele Opern in einem lyrischen Uebermaass untergegangen, so dass die Handlung ganze Acte hindurch kaum von der Stelle zu kommen vermochte, des Umstandes nicht zu gedenken, dass die dramatische Gestaltung oftmals so schülerhaft war, dass man sich wundern musste, wie eine kunstgebildete Nation sich dergleichen bieten liess. Mag man auch ungeschickte Textverfasser als die Hauptursache solcher Mängel bezeichnen, hinsichtlich des letztgenannten Umstandes sind gerade die Musiker ganz speciell nicht frei von Schuld. Sie sind es gewesen, welche das Vorurtheil genährt haben, dass der Dichter für den Tonkünstler arbeiten, und diesem Gelegenheit zu musikalischen Situationen bieten müsse, dass in letzter Instanz nur der Musiker als solcher, nicht der, welcher zugleich allen anderen Forderungen Rechnung trägt, — denn dies wäre das Richtige — über einen Operntext entscheiden könne, woraus sich als nothwendige Folge ergab, dass die durch das allgemeine Vorurtheil eingeschüchterten Textverfasser sich die verkehrtesten Zumuthungen gefallen liessen, und echte Dichter sich von der Oper, als einer ihrer nicht würdigen Aufgabe, ganz zurückzogen. Schon Fr. Rochlitz hat einmal ausgesprochen, die Oper müsse hinsichtlich ihrer Form ein einziges, grosses Finale sein, wo Alles in Fluss gebracht ist und wechselt, wie es der Augenblick gebietet. Rochlitz hat dies ausgesprochen mit dem Bewusstsein, dass diesen Ansichten damals die Richtung der Zeit eine gänzlich fremde war, und darum mehr beiläufig, ohne sich der Hoffnung irgend eines Erfolges hinzugeben, mit jener Muthlosigkeit, welche der siegenden Gewalt der Wahrheit nicht vertraut. Was Rochlitz nur versuchsweise andeutete, ist in Wahrheit aber eine durchaus nicht abzuweisende Forderung, ist die eigentliche Aufgabe, die Richtschnur für den Operntonsetzer selbst auf dem Standpunct, auf welchem man sich damals befand, und ganz abgesehen von neuerdings laut gewordenen, veränderten, strengeren Anforderungen. Schon von dem früheren Standpunct aus muss darum unser Tadel jene weitausgeführten Arien treffen, in denen uns statt der Sprache des Herzens und der

wechselnden Bewegungen desselben eine leere musikalische Form, oder Gesangsbravouren geboten werden, unser Tadel trifft die Stellung derselben an Orten, wo das Gefühl statt lyrischen Verweilens den schnellsten Fortschritt und die rascheste Entwicklung gebieterisch verlangt, trifft diese Verstösse gegen die ersten Grundgesetze psychologischer und dramatischer Entfaltung; unser Tadel trifft jene langen Instrumentaleinleitungen, welche der Arie vorangehen in Momenten, wo wir das schnellste Aussprechen der handelnden Person erwarten, trifft jene Schlüsse, welche den Satz musikalisch zum Abschluss bringen, unter dramatischem Gesichtspunct aber die störendsten Lückenbüsser genannt werden müssen, trifft im Allgemeinen jene Zerspaltung des ganzen Werkes in eine Menge kleiner für sich abgeschlossener Musikstücke, welche eine Gruppierung in grössere Theile unmöglich machen; unser Tadel trifft den Mangel an Maass in den Sätzen, jene übergrossen Längen, welche dem Musiker Gelegenheit bieten, sich gesondert zu zeigen und seine Kunst zur Geltung zu bringen, den Zuhörer aber aus dem Theater in den Concertsaal versetzen, trifft diese Eitelkeit, dieses egoistische Hervortreten in einer Schöpfung, wo es der höchste Triumph des Tonkünstlers sein sollte, sich dem Ganzen hinzugeben, trifft endlich jene zwecklos auf- und abgehenden, zwecklos zusammengefügt Personen, deren Lebensaufgabe in der Welt des Kunstwerkes nur darin besteht, Chöre und mehrstimmige Musikstücke zu Stande zu bringen. — Will man Compositionen geben, an welche dramatische Forderungen überhaupt zu stellen sind, so muss man diese festhalten und durchführen, sonst ist die Geschmacklosigkeit der neueren Zeit, nur einzelne Acte verschiedener Werke an einem Abend aufzuführen, das Beste. Was nützt es uns, mit der Vorspiegelung eines Dramas getäuscht zu werden, wenn jeden Augenblick eine Inconsequenz uns aus aller Illusion herauswirft.

Der rein musikalische Theil — dies ist unser Resultat —, die musikalische Form ist im weiteren Fortgange nach Mozart immer mehr zur Herrschaft gelangt, ohne von dem Inhalt des Dramas geschaffen und durchgeistet zu sein. Die Leistungen sind in musikalischer Hinsicht immer noch zum Theil vorzüglich, aber das Bewusstsein, dass die Oper eine harmonische Einigung mehrerer Künste sein soll, ist gänzlich in den Hintergrund getreten, und die üblen Folgen jenes Umstandes, dass die Musiker zu ihrem grossen Nachtheil allgemeiner Bildung sich zu fern gehalten haben, sind mehr und mehr zu Tage gekommen. So charakterisirt den Fortgang der Oper bei uns eine specifisch-musikalische Wendung. Die einmal errungenen Kunstmittel werden beibehalten, ohne klares Bewusstsein jedoch über die Verwendung derselben,

es wird Musik gemacht in der Oper, ohne alle Rücksicht auf dichterische und dramatische Forderungen. Auch die Wendung zum Nationalen hin, der Universalität Mozart's gegenüber, blieb, wie ich soeben angedeutet habe, nicht ohne die nachtheiligsten Folgen, obschon derselben zugleich, wie wir alsbald sehen werden, eine hochberechtigte Seite innewohnt. Der Irrthum aber war auch hier ganz derselbe, dass man früher berechnigte Kunstmittel auch auf einem anderen Standpunct, dem sie nicht entsprechend waren, beibehalten wollte.

So viel im Allgemeinen zur Einleitung und Orientirung über das Gebiet, welches wir gegenwärtig zu betreten haben. Das Gesagte gilt von der ganzen Epoche nach Mozart, natürlich bald im höheren, bald im geringeren Grade. Ich werde weiterhin Gelegenheit nehmen, die hier begonnenen Betrachtungen fortzusetzen und zum Abschluss zu bringen. Jetzt wende ich mich zunächst zu den einzelnen Erscheinungen, um uns diese zu vergegenwärtigen, und es sind zuerst die Nachfolger Mozart's, welche wir ins Auge zu fassen haben. Verschiedene Richtungen begegnen uns, welche unterschieden werden müssen.

Johann Rudolph Zumsteeg, ein Würtemberger, geboren 1760, gestorben 1802, der Sohn eines herzoglichen Kammerdieners, auch jetzt noch gekannt und in literarischen Kreisen genannt als Jugendfreund Schiller's, ist einer der Ersten, denen Mozart als leitender Stern vorleuchtete. Durch Schiller's Einfluss in seinem Streben gehoben und poetisch geweckt, erhielt er durch Mozart seine Richtung als Tonsetzer. Seine Opern „Die Geisterinsel“, „Das Pfauenfest“ sind jetzt vergessen. Berühmter haben ihn seine Balladen gemacht, welche lange Zeit hindurch einer verdienten, grossen Verbreitung in Deutschland sich erfreuten. — Bedeutender auf dem Gebiete der Oper und durch grössere Erfolge ausgezeichnet war **Peter von Winter**, geboren zu Mannheim im Jahre 1754, seit den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ein vielgenannter Tonsetzer, dessen Ruf sich namentlich von Wien aus verbreitete, wohin er, nachdem er sich 1778 nach München übersiedelt hatte, gegangen war. In Wien war Salieri auf ihn von wesentlichem Einfluss. Nachdem er schon eine grosse Anzahl von Opern mit mehr oder weniger Glück geschrieben hatte, zog eine Fortsetzung der „Zauberflöte“, die Oper „Das Labyrinth“, die Augen der Welt auf ihn. Sein Hauptwerk ist bekanntlich „Das unterbrochene Opferfest“, welches er in den Jahren 1795 und 1796 componirte. Später lebte Winter in London und Paris, ununterbrochen für die Oper thätig, zuletzt wieder in München, wo er 1825 starb. — **Joseph Weigl**, geboren im Jahre 1766 zu Eisenstadt in Ungarn, von J. Haydn aus der Taufe gehoben, wurde eben-

falls, nachdem er die juristische Laufbahn aufgegeben und sich der Tonkunst gewidmet hatte, von Salieri mannigfach gefördert. Er war später dessen Adjunct, kam dann bei der kaiserlichen Kapelle und dem Theater in Wien mehr und mehr in Thätigkeit und starb als Vicekapellmeister daselbst im Jahre 1846. Der Einfluss Mozart's auf ihn war der grösste und nachhaltigste. Er hat eine grosse Menge von Opern und Operetten geschrieben; sein Hauptwerk ist bekanntlich „Die Schweizerfamilie“. Allen diesen Männern liegt die Genialität und der Schwung, die Universalität ihres grossen Vorbildes fern. Sie sind schätzbare Talente; verständige Auffassung, ruhige, schöne Haltung charakterisiren ihre Leistungen. Weigl's Sphäre ist insbesondere das Treuherzige, Naive. In den gesammten Schöpfungen dieser Tonsetzer sehen wir Mozart's Einfluss, zugleich aber auch den Rückschritt, den sie gethan haben. Sowie die nachfolgende Zeit höhere Richtungen zur Geltung brachte, sind sie vom Schauplatz zurückgetreten, ausschliesslich der Uebergangsepoche angehörend, welche die Mozart'sche Classicität und den späteren Aufschwung der romantischen Richtung vermittelt.

In dieselbe Zeit der vorzüglichsten Geltung der Genannten fällt auch die letzte Blüthe der deutschen komischen Oper; diese Männer waren auch in diesem Fache thätig. Die hervorstechendsten Namen auf diesem Gebiete habe ich Ihnen früher schon angegeben: der Böhme Mederitsch genannt Gallus, Gyrowetz, dann später Himmel, Conradin Kreutzer, Hummel u. A. sind noch zu erwähnen. Ueber die Ursachen des späteren Sinkens dieses Kunstzweiges habe ich früher gesprochen. Sie entnehmen aber aus den gegebenen Andeutungen die grosse Menge der Erscheinungen in jener Zeit, den Reichthum der Production. Prüfen wir indess alle diese Werke genauer, fragen wir, wie viele derselben — ich sage nicht auf der Bühne, sondern nur im Gedächtniss — sich lebendig erhalten haben, so erblicken wir ein entgegengesetztes Resultat. Im Ganzen sind es nur sehr wenige dieser Schöpfungen, welche ihr Dasein bis auf die Gegenwart zu fristen vermochten. Freiherr von Biedenfeld in seiner Schrift „Die komische Oper der Italiker etc.“ meint nun zwar, es sei an der Zeit, einen Versuch zur Wiederbelebung derselben, namentlich aus der Sphäre des Komischen, zu machen. Ein solcher Wunsch zeigt indess nur, in welcher Unklarheit in ästhetischen Dingen wir uns zur Zeit noch befinden. Hier, wie überall bei ähnlichen Fragen der Wiederbelebung, ist entscheidend, welches Publicum man vor sich hat. Ist es ein so gebildetes, dass es die Gaben vom historischen Standpunct aus betrachten kann, so ist die Sache zulässig. Hat man aber, wie im Theater, die grosse Menge vor sich, welche sich nicht in

den Geist der Zeiten zurückversetzen, sondern das unmittelbar Lebendige sich vorgeführt sehen will, so würden die Erfolge bei etwaigen Proben das Irrige zeigen. Nur wenige jener Werke, wie etwa die Dittersdorf's, stehen auf solcher Höhe, dass sie den Wechsel der Zeiten überdauern.

Die grösste Erscheinung zwischen Gluck und Mozart auf der einen, und den Romantikern Spohr, Weber, Marschner auf der anderen Seite ist, ich brauche das gar nicht erst zu erwähnen, Beethoven's „Fidelio“. Dieses Werk steht indess ganz vereinzelt, ein Koloss in einer Zeit, welche ganz anderen Richtungen huldigte. Es ist darum auch nicht in diesem Zusammenhange zu betrachten, sondern in einem anderen, den ich sogleich, nachdem ich einige allgemeine Erörterungen vorausgeschickt habe, Ihnen bezeichne.

Der Wendepunct des 18. und 19. Jahrhunderts zeigte sich in allen Gebieten der Wissenschaft, Poesie und Kunst verherrlicht durch die seltenste Fülle bedeutender Männer, durch Genies, welche für Deutschland eine neue Geisteswelt eröffneten, und nach langem, oftmals vergeblichem Ringen endlich eine classische Epoche heraufführten. Es waren diese Männer im tiefsten Grunde ihrer Individualität echt deutsche Charaktere, und die deutsche Nationalität gelangte in ihnen zum Bewusstsein und classischen Ausdruck; aber sie waren zugleich fast eben so sehr ein Resultat fremder, ausserdeutscher Einflüsse, welche Eingang und Geltung in unserer Entwicklung gewonnen hatten, und man würde daher sehr irren, wenn man meinen wollte, dass diese herrlichen Erscheinungen einerseits allein und unmittelbar Ausdruck des Nationalgeistes gewesen wären, andererseits darum das entsprechende Gegenbild in der Zeit selbst gefunden hätten und allein ein geistiger Reflex dessen genannt werden müssten, was damals schon zu lebendiger, praktischer Gestaltung gediehen war. Jene Männer fanden nicht ausschliesslich in dem Charakter, der Entwicklung und den Interessen der Nation ihren Hintergrund, sondern ruhten ihrem Wesen nach auf einer allgemeinen geistigen Basis, welche zwar ihren Mittelpunkt in Deutschland fand, eben so sehr aber auch durch fremde Einflüsse hervorgerufen war. Die allgemeine Grundlage jener Schöpfungen war eine geistige Welt, zum Theil geschieden von den nationalen Bestrebungen und dem damals Bestehenden, wenn schon Deutschland darin zugleich sich selbst erfasste und zunächst seine weltgeschichtliche Bestimmung erreichte. Wissenschaft, Poesie und Kunst auf der einen und die praktische Gestaltung der Lebensverhältnisse auf der anderen Seite sind in Deutschland schon seit einer Reihe von Jahrhunderten gänzlich geschieden gewesen, und jeder dieser Kreise hat bis herab auf die neuere Zeit eine feste, für sich fertige Existenz behauptet.

Jene Männer waren darum aus theils von dem Leben, theils von einander selbst-gesonderten Bildungskreisen hervorgegangen. Ausdruck besonderer geistiger Richtungen, welche in ihnen ihren Höhepunkt erlangten, und es war daher natürlich, dass jener grosse Aufschwung mehr auf die Kreise, aus denen er hervorgegangen war, beschränkt, überhaupt mehr Eigenthum der Wissenschaft und Kunst bleiben musste, ohne seinen Einfluss auf das Volk, auf die Masse der Nation zu erstrecken. Die letztere erblicken wir, wenn auch mehr äusserlich und momentan, so doch allgemein, versunken in Engherzigkeit, Particularität und Spiessbürgerlichkeit. Während Goethe und Schiller ihre unvergänglichen Werke schufen, hatten Kotzebue und Iffland ein grösseres Publicum, und auf dem Gebiete der Musik folgten, jenen Dichtern der Familieninteressen entsprechend und einen verwandten geistigen Standpunkt einnehmend, die vorhin genannten Tonsetzer. Beethoven stand vereinzelt, und das hohe Pathos seiner Werke und das Heraustreten derselben aus den früheren in gewisser Hinsicht eng gesteckten Grenzen wurde nicht verstanden. Die classische Zeit Deutschlands in dem Wendepunkt beider Jahrhunderte war ein Resultat allgemeiner Weltcultur, in die allerdings deutsches Wesen als ein wesentliches und durchgreifendes Moment aufgenommen, in der jedoch die Gesamtheit der Nation noch keineswegs zum Ausdruck gekommen war. Der Mittelpunkt der Nation war nicht zugleich der Mittelpunkt jener Werke.

Untersuchen wir die Gründe dieser Erscheinung und gehen wir zurück auf jene Zeit, in welcher die moderne Gestaltung der Dinge ihre erste Begründung erhielt, so finden wir, dass es allerdings zunächst die Reformation gewesen ist, welche hierzu den Anstoss gegeben hat, indem durch diese gewaltige That das Nationalbewusstsein getheilt und zersplittert, und eine Entwicklung des deutschen Volkes im Grossen und Ganzen für Jahrhunderte vereitelt wurde. — Aber es ist dies nicht der einzige Umstand gewesen, welcher, auf einmal die bis dahin waltende Harmonie zerstörend, hindernd in die Gesamtentwicklung eingegriffen hat. Indem die classischen Studien, die von dem Leben abgewendete, im Alterthum wurzelnde Wissenschaft, ein Hauptelement des Fortschritts und ein wesentliches Bildungsmittel jener Zeit, mit Recht zu immer grösserer Geltung und Verbreitung gelangten, und eine Vorkämpferin für Geistesfreiheit und Klarheit wurden, musste es zugleich geschehen, dass bei der Fremdheit des Gegenstandes für das Volk die Intelligenz von diesem sich zurückzog, und die Gelehrten allmählich eine von demselben geschiedene, selbstständige Kaste bildeten, dass die Intelligenz Eigenthum einer besonderen Corporation wurde, und neben die religiöse Spal-

tung eine Trennung in Intelligenz und Arbeit trat. So konnte das noch in der Gegenwart, wenn auch sehr zurückgedrängt sich vorfindende Vorurtheil, als habe der Gelehrte sich auf seine Kreise zu beschränken, dieser Stolz, als sei es unehrenhaft, mit der Menge zu sympathisiren, Geltung gewinnen. Deutschland hat die zweideutige Gunst erfahren, die geistigen Schätze aller Nationen um sich versammeln zu dürfen und Träger der umfassendsten Geistesarbeit zu sein, eine nationale Entwicklung aber, praktische Lebensgestaltung, Ausbildung der Intelligenz und des Charakters zu diesen Zwecken, versäumen zu müssen. — Erwähne ich noch, dass eine Zeit lang die Fürsten, weit entfernt von ihrer wahren Bestimmung, sich als Ausdruck des Gesamtwillens zu wissen und ihr Lebenselement darin zu finden, ihren Privatinteressen und Neigungen ausschliesslich huldigten, so glaube ich jene vorhin bezeichneten Zustände, jene Spaltung und Zersplitterung, jenen Mangel eines auf alle Gebiete seine Wirkungen gleichmässig erstreckenden, belebenden Mittelpunctes nach einigen der wichtigsten Ursachen bezeichnet zu haben.

Diese Zustände erklären auch die deutsche Oper. Gluck und Mozart sind eben so wenig, wie die Dichter und Gelehrten jener Zeit, reiner und ungetrübter Ausdruck deutscher Nationalität, nicht Resultat einer harmonischen Gesamtentwicklung der Nation und des Volksgeistes, sondern aus verschiedenen Bildungseinflüssen hervorgegangen. Es war, wie schon früher dargelegt, die Aufgabe Deutschlands, auf dem Grunde seines Wesens eine organische Einigung der wichtigsten ausser-deutschen Richtungen zu bewirken, und erst aus dieser Universalität eine Concentration auf einen nationalen Mittelpunct, eine Vertiefung in sich selbst, eine vaterländische Kunst hervorgehen zu lassen. Die deutsche Individualität war in Gluck und Mozart allerdings vorwaltend und durchgreifend, aber sie war zugleich durch ausländische Einflüsse erfüllt. Die Kunst war hier, wie auch bei Goethe, keine streng nationale, nicht eine Shakespeare'sche oder Bach'sche Kunst, sondern eine durch die allgemeine moderne Bildung vermittelte, in einer geistigen Region allein sich bewegende, mit einem allgemein menschlichen Inhalte erfüllte. Es war das geistige, das gelehrte Deutschland, und die allgemeine Kunst- und Weltbildung überhaupt, welche hier ihre Einflüsse zeigten, nicht das Gesamtvaterland als ein grosses geistiges und politisches Ganzes, und wenn Mozart eine Geltung und eine Popularität auch in Deutschland erlangte, wie selten ein Künstler, so war nicht der rein deutsche Charakter desselben, sondern einerseits sein Genie, seine reiche Erfindungskraft und Alles, was damit zusammenhängt, andererseits seine muster-

hafte Darstellung, seine Kunst, das Tiefste in populärer Weise zu sagen, überhaupt aber der allgemein menschliche Inhalt seiner Werke die Ursache. Die Nation kam in ihm nur mittelbar zur Verherrlichung.

Die nach-Mozart'sche Oper trat zurück von jener universellen Höhe und nahm, fremde Elemente, wie ich zu Anfang der heutigen Vorlesung nachwies, allerdings in unpassender Weise beibehaltend, einen mehr deutschen Charakter an. Aber es war dies zunächst bei jenen Dichtern und Componisten mehr ein Zug der Schwäche, und die Eigenthümlichkeit jener Werke muss demzufolge wol eine deutsche genannt werden, aber nicht eine nationale im hohen, allgemeinen Sinne; ein enger Gesichtskreis und eine dürftige Weltanschauung kamen allein darin zur Erscheinung. Die Kunst war noch von dem Leben geschieden, und die gesammte Richtung eine sehr einseitige, der deutschen Particularität und Beschränktheit auf kleinbürgerliche Verhältnisse entsprechende.

Jetzt, als die Napoleonischen Kriege Deutschland aus seiner politischen Erstarrung emporrüttelten, und die Nation genöthigt war, sich zusammenzuraffen, trat ein Wendepunct ein. Jetzt war der mächtigste Anstoss gegeben zu einer grossen, tieferen und nachhaltigen Besinnung über deutsches Wesen, zur Weckung eines höheren nationalen Strebens. Der Repräsentant dieser Richtung war Beethoven, er war es in seinen gesammten Kunstschöpfungen, er war es speciell auch auf dem Gebiete der Oper. Dass Beethoven bei seiner Kraft und seinem Genie auch hier Grosses leisten musste, auch ohne speciellere Befähigung dafür — er war in der That mehr für Instrumentalmusik begabt —, dies leuchtet unmittelbar ein. Bemerkenswerth ist zunächst die Wahl des Stoffes bei seinem „Fidelio“. Beethoven sprach sich offen darüber aus, dass er Texte wie die zu „Don Juan“ oder „Figaro's Hochzeit“ weder hätte componiren können, noch mögen; seine Stimmung war eine viel zu ernste, zu keusche, als dass er sich mit dieser Leichtfertigkeit hätte befreundet können. Er vermochte nur einem so tiefen Pathos sich hinzugeben, wie wir im „Fidelio“ sehen, er musste, wie Gluck, mächtige Leidenschaften von tieferem Gehalte schildern, wie hier die aufopfernde Liebe der Gattin zum Gatten. Aber er zeigt hier eine so ungeheure Gewalt, bei dem bürgerlichen Stoff eine so heroische Grösse, dass wir zu der Ueberzeugung kommen, wie Beethoven der Mann gewesen wäre, der Opern im Sinne der neuesten Zeit hätte componiren können, Werke, in denen sich das ganze Volk wiederzufinden vermag, der eine nationale Oper schaffen konnte. Das ist insbesondere die Bedeutung seines „Fidelio“, dass er den universellen Richtungen Gluck's und Mozart's gegenüber die rein deutsche Richtung zur Geltung brachte, nicht aber in dem be-

schränkten, particulären Sinne eines Zumsteeg, Weigl, Iffland, Kotzebue, deren Hintergrund mehr nur die deutsche Kleinbürgerlichkeit ist, sondern in dem umfassenden Sinne, die Nation wirklich auch nach ihrer Grösse, die ganze Tiefe des deutschen Wesens darin zur Darstellung zu bringen. Beethoven ragt auch auf dem Gebiete der Oper so sehr über seine Zeit hinaus, dass in Wahrheit erst gegenwärtig die allgemeine Entwicklung ihm nachgeeilt ist, dass er erst in den neuesten Bestrebungen ein entsprechendes Verständniss findet.

Die Wendung auf das Nationale war auf diese Weise geschehen; aber das deutsche Volk zeigte sich noch unpraktisch, erwachte erst aus seiner geistigen Träumerei, und es waren noch nicht alle Bedingungen vorhanden, um das, was jetzt hervorspross, sogleich zur allumfassenden geistigen und praktischen That werden zu lassen. Darum zeigt sich Beethoven's That als eine ganz vereinzelte. Es entstand jene romantische Dichterschule, welche in die deutsche Vorzeit zurückversetzte, das Vaterländische, zum Theil auch aus Opposition gegen Goethe, entschieden vertrat, ohne aber lebendiger Ausdruck der Nationalität zu sein, sondern etwas künstlich Gemachtes nicht verbergen konnte, und durch Reflexion vermittelt war, jene romantische Dichterschule, welche bald auch in Spohr, Weber, Marschner ihr Gegenbild fand. Eine wahrhafte Erfassung des Nationalen im höchsten Sinne, wie sie Beethoven prophetisch vorausnahm, kam noch zu früh, dafür war ein ausreichender Boden noch nicht vorhanden, und so sehen wir die vaterländischen Bestrebungen verschmolzen mit krankhafter Phantasterei, wir erblicken in dieser romantischen Schule auf musikalischem Gebiet einen erneuten Durchgangspunct, welcher unmittelbar der neuesten Zeit voranging. Durch dieselbe nahm die deutsche Oper wieder einen höheren Aufschwung, und ein Volksmässiges, ein Deutsches kam mit Bewusstsein zur Erscheinung. Wie aber die Dichterschule nicht frei war von einer gewissen Krankhaftigkeit, so besaßen auch jene Tonsetzer nur eine sehr einseitige Anschauung von deutschem Wesen, und es geschah dadurch, dass das musikalische Drama mehr und mehr dem Leben und dem unmittelbaren Volksbewusstsein sich entfremdete und in einer künstlich gemachten Region sich bewegte. Während daher Goethe, Gluck, Mozart — der Erstgenannte mit Ausnahme der Werke seiner ersten Epoche — als die universellen Künstler zu bezeichnen sind, deren Hintergrund die allgemeine Weltcultur genannt werden muss, die deutsche Kleinbürgerlichkeit in Iffland, Kotzebue, Weigl, Zumsteeg und den Tonsetzern auf dem Gebiet der komischen Oper, die tiefere, aber sehr einseitig gefasste Nationalität

in Tieck, Kleist, Werner, Spohr, Weber, Marschner ihren Ausdruck fand, hat Beethoven und mit ihm zum Theil auch Schiller eine eigentlich nationale Kunst angebahnt und prophetisch vorausgenommen. Noch waren aber, wie schon bemerkt, die Bedingungen nicht vorhanden, um die Durchführung einer solchen Aufgabe in umfassender Weise zu ermöglichen, und wir sehen daher, dass das, was bestimmt ist, die volle Wirklichkeit des Lebens zu bilden und objectiv Gestalt zu gewinnen, bei Schiller als Ideal in die Schranken des Subjects eingeschlossen ist, bei Beethoven, der lieber in Instrumentalwerken aussprach, wozu das Publicum nicht reif war, auf eine vereinzelte Leistung beschränkt bleibt.

Ich betrachte jetzt die Meister der romantischen Schule, um das im Allgemeinen Gesagte hier noch im Besonderen nachzuweisen.

Ludwig Spohr ist geboren zu Seesen im Braunschweigischen, am 5. April 1784, der Sohn eines Arztes. Er trat zuerst als Kammermusikus in die Dienste des Herzogs von Braunschweig. Dann ging er nach Russland. 1804 machte er eine Kunstreise durch Deutschland, zuerst als Virtuos auftretend, und zwar mit ausserordentlichem Erfolg. „Spohr“, schreibt die „Allgem. musikal. Zeitung“ von Leipzig aus, „gewährte uns einen so begeisternden Genuss, als ausser allenfalls Rodé kein Violinist uns gewährt hat, so weit wir zurück denken können“. Jetzt war er vorzugsweise für sein Instrument thätig, doch fallen in diese Zeit schon ein Oratorium und auch eine Oper. Im Jahre 1813 wurde er als Kapellmeister an das Theater an der Wien nach Wien berufen. Dort, auf dem Höhepunct seiner Erfolge, schrieb er sein grösstes Werk, seinen „Faust“, seine erste Symphonie und ein Oratorium. Später verweilte er in Frankfurt a. M., wo er die Oper „Zemire und Azor“ componirte, 1819 in England, dann privatisirte er einen Winter hindurch in Dresden, und erhielt endlich im Jahre 1822 den Ruf nach Cassel. Hier fand er seine zweite Heimath und Gelegenheit zu umfassender Thätigkeit, sowol als Tonsetzer, wie als Lehrer. Hier schrieb er die grossen späteren Werke, die späteren Violinconcerte, die Oper „Jessonda“, die Symphonie „Die Weihe der Töne“, das Oratorium „Die letzten Dinge“ u. s. w. Mit diesen Werken hatte er sein Bestes gegeben; schwächer waren die späteren Opern „Der Berggeist“, „Pietro von Abano“, „Der Alchymist“, endlich „Die Kreuzfahrer“. — Spohr, sowie auch seine Nachfolger Weber und Marschner, ist nur eine Grösse zweiten Ranges, er erreicht nicht die Höhe Gluck's und Mozart's und der anderen Meister ersten Ranges; aber er ist so bedeutend, dass er in Vielem auf dem Wendepunct steht, jenen ersten Grössen sich

nähert. Ich habe hier namentlich seinen „Faust“ im Sinne; denn ich rechne dieses Werk zu den schönsten deutschen Opern — mit Ausnahme natürlich, wie immer, jener Werke ersten Ranges —, obschon dasselbe mehr noch von dem Sturm und Drang der Jugend in sich hat, und nicht die Glätte wie „Jessonda“ zeigt. Es ist das reiche Gemüthsleben, das sich hier entfaltet, die tiefe, deutschphantastische Naturanschauung, z. B. im Hexenchor, den ich in dieser Beziehung für das Schönste halte, was wir besitzen, — dieselbe Naturanschauung, wie in der Brockenscene im Goethe'schen „Faust“, die Frühlingsahnung darin, — es ist die bedeutende, feste Charakterzeichnung in diesem Werke, die es zu einer Meisterschöpfung machen. Trotzdem theilte auch dieses Werk die Schicksale vieler ihm verwandten. Es wurde zuerst am 1. September 1816 in Prag aufgeführt, nachdem es also längere Zeit ruhig gelegen und der Autor vergeblich sich bemüht hatte. Spohr's oft ausgesprochene Schwäche dagegen, die ihn nicht zur höchsten Vollendung hat kommen lassen, besteht bekanntlich in dem Mangel an Objectivität und, was damit zusammenhängt, in einer beschränkteren Weltanschauung, einem engeren Horizont. Ueberall ist seine Subjectivität, sein individuelles Wesen, diese weiche, elegische Stimmung überwiegend und verleiht allen Gestalten eine monotone Färbung. Das ist, was den Genius von dem Genie und dem reichbegabten Talent unterscheidet. Spohr's Charakteristik ist trefflich, soweit die Schranken seiner Individualität dies erlauben; den Hintergrund aber bildet stets seine Persönlichkeit, von dieser vermag er nicht loszukommen; er zeichnet nicht die wirkliche Welt, er zeichnet sie nur, wie sie in ihm sich abspiegelt. Aus diesem Grunde und bei der Gesamtrichtung seines Naturells ist auch seinen kirchlichen Werken ein glückliches Gelingen nicht nachzurufen, so trefflich dieselben in rein musikalischer Hinsicht sind. Sehr anerkennenswerth in Spohr's gesammter künstlerischer Thätigkeit ist sein rastloses Weiterstreben; namentlich in den späteren Jahren hat er immer Neues versucht — so in seinen späteren Symphonien, auch auf dem Gebiete der Oper in den „Kreuzfahrern“, auf die ich später noch zurückkomme —, und sind auch diese Neuerungen nicht immer die Eroberungen des Genies, durch die sogleich früher nicht Geahntes errungen und festgestellt wird, sind auch misslungene oder minder gelungene Versuche darunter, so geben dieselben doch Zeugniß von Frische und Regsamkeit des Geistes. Leider hat der Meister nicht den Zeitpunkt erkannt, wo er als schaffender Künstler von der Oeffentlichkeit hätte zurücktreten sollen; er hat in späterer Zeit Vieles geliefert, was seinen wohlverworbenen Ruhm schmälert. So ist in der Beurtheilung durchaus

der frühere, jugendliche Künstler von dem späteren, alternden zu unterscheiden. Die innige Theilnahme aber, die er bis an sein Ende, welches am 22. October 1859 erfolgte, den Bestrebungen jüngerer Kunstgenossen schenkte, erhielt ihn in lebendiger Verbindung mit diesen. Bei der 50jährigen Jubelfeier des Prager Conservatoriums im Jahre 1858 feierte er einen seiner letzten Triumphe am Directionsputl, als er die Aufführung seiner „Jessonda“ leitete.

Der grosse Nebenbuhler Spohr's, der in der That auch in der Geltung beim Publicum auf dem Gebiete der Oper gesiegt hat, ist **Carl Maria von Weber**. Spohr ist dem Letzteren als Musiker im specielleren Sinne, in der Beherrschung grösserer Formen, überlegen, Weber jenem durch seine grössere Vielseitigkeit, durch seine Objectivität, welche ihn frei erscheinen lässt von der bezeichneten monotonen Färbung, endlich dadurch, dass er mehr die Bühnenwirkung im Auge hat. Weber ist im Jahre 1786 am 18. December zu Eutin in Holstein geboren. Sein Vater sorgte für die beste Erziehung des Knaben. In früher Jugend geschah es, dass der Wohnort häufig gewechselt wurde, was sich aus der Stellung des Vaters als Theaterdirector erklärt. Daraus entstand auch für den Sohn der Nachtheil, dass der an einem Orte kaum begonnene Unterricht immer wieder abgebrochen werden musste; ein häufiger Wechsel in den Beschäftigungen und Studien überhaupt war eine natürliche Folge, und das endliche Resultat für Weber ein gewisser Mangel an systematischer Ordnung und Consequenz, an ausdauernder Beharrlichkeit. Er hat diesen Mangel auch in seinem späteren Leben kaum jemals ganz überwinden können, und es ist dies gerade die Seite, in der er gegen Spohr zurücksteht. Spohr arbeitet weit mehr aus dem Ganzen und Vollen, während Weber sich mit aller Kraft zusammenhalten muss. Hierzu kam, dass der Letztere, von Natur mit einem äusserst regen, feurigen und Alles rasch ergreifenden Geiste, einer leicht beweglichen Phantasie begabt, nicht in gleichem Maasse jene zähe Festigkeit besass, welche jene Eigenschaften ergänzen muss, wenn das Grösste erreicht werden soll. Den ersten Unterricht in Musik empfing er in den Jahren 1796 und 1797 von einem gewissen Heuschkel in Hildburghausen. Später wurde Michael Haydn in Salzburg sein Lehrer. Dann siedelte der Vater nach München über, wo die Studien unter Anleitung damals namhafter Persönlichkeiten fortgesetzt wurden. 1798 erschien das erste Werk, sechs Fughetten, von Weber, das von ihm selbst lithographirt worden war. Um diese letztere Kunst weiter zu vervollkommen, gingen Vater und Sohn nach Freiberg im sächsischen Erzgebirge, und dort wurde die erste Oper, „Das stumme Waldmädchen“, aufgeführt. Auch

ein Federkrieg entspann sich in Folge davon. Im November 1801 treffen wir Weber wieder in Salzburg. 1802 ward eine Kunstreise nach Norddeutschland unternommen. In Hamburg schrieb er sein erstes Lied. 1803 wurde in Augsburg die zweite Oper „Peter Schmoll“ aufgeführt. Später begaben sich Vater und Sohn nach Wien, wo die Bekanntschaft mit dem Abt Vogler erfolgte, und Weber sich erneuten ernsten Studien unter dessen Leitung unterzog. Im Jahre 1804 erhielt er auf Vogler's Empfehlung die Kapellmeisterstelle am Theater in Breslau. Hier arbeitete er an der Oper „Rübezahl“, die aber niemals vollendet wurde, und von der später nur die Ouverture unter dem Titel „Zum Beherrscher der Geister“ Verbreitung fand. Mannigfache Unannehmlichkeiten wurden Ursache, dass Weber die bezeichnete Stellung wieder aufgab. Er begab sich zum Herzog Eugen von Württemberg und erhielt endlich eine Anstellung bei dessen Bruder Ludwig als Secretär desselben in Stuttgart. Hier entstand die Oper „Sylvana“, die 1810 vollendet wurde, auch die Cantate: „Der erste Ton“ nach der Dichtung von Rochlitz. Die Verhältnisse waren günstig, bezüglich geistiger Anregung, namentlich durch den sehr gebildeten Danzi; sehr unerfreulich dagegen nach der materiellen Seite hin, dies Letztere namentlich durch Schuld des Vaters. In Mannheim machte Weber die Bekanntschaft Gottfried Weber's und veranstaltete Concerte. Später begab er sich nach Darmstadt, wo er in Gemeinschaft mit Meyerbeer und Gänsbacher nochmals die Unterweisung Vogler's benutzte. Die Oper „Abu Hassan“ fällt in diese Zeit, auch die Freischütz-Sage beschäftigte ihn damals schon. Im Jahre 1811 unternahm er wieder eine grössere Kunstreise und verweilte in München, Leipzig, Dresden, Berlin, beim Herzog von Gotha, wo Spohr damals angestellt war. Später übernahm er die Direction der Oper in Prag. In die Zeit der Befreiungskriege fällt seine Composition der Körner'schen Gedichte aus „Leier und Schwert“, wozu er namentlich durch seinen Aufenthalt in Berlin angeregt wurde. Nach Verlauf von $3\frac{1}{2}$ Jahren gab jedoch Weber auch die Stellung in Prag wieder auf, und bald erfolgte jetzt die Einladung nach Dresden, wo er die Hauptthätigkeit seines Lebens entfalten sollte. In dieselbe Zeit fällt zugleich seine Verlobung. Weber begann seine Thätigkeit in Dresden unter widerstrebenden Verhältnissen, und viele Aufregungen und Kränkungen wurden ihm im Laufe der Jahre bereitet. Trotzdem war diese Zeit die productivste und zugleich bedeutungsvollste seines Lebens, auch durch seine Directionsthätigkeit, durch Begründung der deutschen Oper und das energische Bestreben, den seichten Dresdner Geschmack zu höherem Kunstverständniss heranzu-

bilden. Neben seinen grossen Opern schrieb er die „Aufforderung zum Tanz“, die Polonaise in E dur, die grosse Messe in Es dur. 1820 nahte die Vollendung des „Freischütz“. Weber begann sofort an der „Preciosa“ zu arbeiten. Sein Concertstück in F moll schrieb er zur Zeit der ersten Aufführung des „Freischütz“ in Berlin im Jahre 1821. 1822 erfolgte die Aufführung der letztgenannten Oper in Dresden. Als bald begann er auch seine „Euryanthe“, die zuerst in Wien im Jahre 1823 unter ungünstigen Verhältnissen aufgeführt und nicht verstanden wurde. Vortheilhafter war dagegen der Erfolg dieser Oper in Berlin am Schlusse des Jahres 1825. Endlich im Jahre 1824 erhielt er von London aus die Einladung zur Composition des „Oberon“. Im Sommer 1825 verweilte er im Bade Ems zur Wiederherstellung seiner angegriffenen Gesundheit. Nach diesem Aufenthalte begann er diese letzte Arbeit. Im Februar 1826 kam er nach London, wo „Oberon“ am 12. April zur Aufführung gelangte. Die Aufnahme, welche dem Autor zu Theil wurde, war im Ganzen in London eine günstige, zum Theil enthusiastische, doch blieben ihm auch schmerzliche Erfahrungen nicht erspart, namentlich bei dem von ihm veranstalteten Concert, die seinen Tod beschleunigten. Am Morgen des 5. Juni fand man ihn entseelt auf seinem Lager. So viel, um wenigstens die Hauptpunkte seines Lebens zu fixiren. Ich muss mich hier auf diese kurzen Angaben beschränken, empfehle aber dringend die schon erwähnte von dem Sohne Weber's verfasste sehr interessante Biographie zum Nachlesen. Weber war es nicht gegeben — dies geht aus seinem Naturell, aus seiner Erziehung und dadurch bedingten Kunstrichtung hervor —, ein Kunstwerk als ein durchweg fertiges, organisches Gebilde hinzustellen. Er steht hierin Spohr nach. Was ihm aber abging, das ersetzte er durch Meisterschaft im Detail und in kleineren Formen. Weber ist zunächst Meister des Liedes, und so gehören auch die kleineren mehr liedmässigen Gesangstücke in seinen Opern, z. B. die beiden Gesänge der Fatime im „Oberon“, zu dem Allervortrefflichsten. Wenn man bei grösseren, ausgedehnteren seiner Musikstücke sieht, wie sie zusammengefügt, weniger organisch entstanden sind, wie er darin Einzelheiten aneinanderreichte, so sind diese kleineren Sachen aus einem Guss, und dem Schönsten, was es giebt, beizuzählen. Wir überzeugen uns insbesondere von der Wahrheit der ausgesprochenen Bemerkung, wenn wir „Freischütz“ und „Oberon“ auf der einen und „Euryanthe“ auf der anderen Seite mit einander vergleichen. „Euryanthe“ ist die einzige grosse Oper Weber's ohne Dialog, man sieht das Mühsame darin, und dieses Werk hat auch, weil es am wenigsten frischnatürlich ist, den verhältnissmässig geringsten

Beifall gefunden, wozu freilich der unglückliche Text auch das Seinige beigetragen hat. Es sind sodann in seinen Opern vorzugsweise einzelne bestimmte Seiten, denen er alle Kraft widmete, und in denen er darum das Höchste erreichte, während Anderes vernachlässigt erscheint: in dem „Freischütz“ das Dämonisch-Phantastische, das Volksmässige und Naturfrische, in „Euryanthe“ die mittelalterliche Romantik, im „Oberon“ die Elfenwelt. Das Publicum hält sich aber auf dem gegenwärtigen Standpunct seiner Bildung vorzugsweise an Einzelheiten, wie Goethe sagt: „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken“, und auch dies ist ein Grund, warum er über Spohr den Sieg davontrug. Nach allen diesen bestimmten Seiten hin, in denen er seine Meisterschaft offenbarte, hat er Neues entdeckt, neue Gebiete des Schönen aufgeschlossen. Hier ist er tonangebend; es hat Niemand vor ihm z. B. die Elfenwelt so bezaubernd darzustellen vermocht. — Bemerkenswerth ist, wie Weber insbesondere erst in den letzten zehn Jahren seines Lebens zur höchsten Steigerung seiner gesamten Kräfte gelangte. Vergleicht man frühere Werke von ihm mit den drei Hauptopern, so gewahrt man bald den gewaltigen Unterschied und sieht, welch ungeheures Ringen ihn endlich auf die Stufe der Meisterschaft brachte. Weber hat sich der härtesten Arbeit unterzogen im eigenen Inneren, um sich zu dieser Höhe emporzuschwingen. Der tiefer Blickende freilich bemerkt dies auch und erkennt, wie die Poesie seiner Opern nicht sein eigentliches Lebenselement war, nicht die Luft, welche er täglich und stündlich athmete, wie er im Gegentheil in diese Region mit Anstrengung sich schwingen musste. Bei alledem aber bleibt es in hohem Grade achtungswerth, dass Weber diese Steigerung seines Selbst vollbracht hat. Nach dem „Freischütz“ war es der Beifall, den dieses Werk fand, welcher ihm einen neuen Impuls, die Kraft zu den beiden nachfolgenden Meisterwerken verlieh. Aber auch der „Freischütz“ enthielt schon eine solche Steigerung im Vergleich zu den früheren Werken, und Weber überraschte damit im höchsten Grade. Beethoven, als er den „Freischütz“ durchgesehen hatte, sagte: „Ich hätte es dem sonst schwachen Männel gar nicht zugeτραut; der Caspar, das Unthier, steht da wie ein Haus“ u. s. w. Was Weber's Kunstrichtung im Grossen und Ganzen betrifft, so bildet er, wie überhaupt die Männer der romantischen Schule, den Gegensatz zu Rossini. Bei Weber ist Wahrheit des Ausdrucks Grundprincip, psychologische sowol wie dramatische; seine Charakterzeichnung, wenn auch mehr erarbeitet und durch Reflexion vermittelt, als eigentlich geschaffen, ist die trefflichste, mehr noch im „Freischütz“ und in „Euryanthe“ als im „Oberon“, wo insbesondere Håon nur eine gewöhnliche Bravour-

partie ist; Weber's Melodiebildung endlich ist die correcteste, geschmackvollste, er ist an Reinheit des Geschmacks anderen tüchtigen deutschen Meistern bei weitem überlegen, so z. B. Spohr, der Einzelnes in seinem „Faust“ durch Coloraturen, die Nichts sind als solche, hin und wieder verunstaltet. Neben psychologischer und dramatischer Wahrheit, neben correcter Melodie, ist es der Zauber der Phantasie und der Schönheit, der über Weber's Schöpfungen ausgegossen ist, und die Vereinigung dieser weit auseinanderliegenden Vorzüge war es, die in der ersten Ueberraschung des Entzückens in Weber sogar einen neuen Mozart hoffen liess.

Der dritte Meister dieser Reihe ist **Heinrich Marschner**, geboren am 16. August 1795 zu Zittau, gestorben in der Nacht vom 14.—15. December 1861. Marschner erhielt frühzeitig Unterricht in der Tonkunst, da sein Talent sich bald geltend machte und die Eltern die Entwicklung desselben unterstützten. 1813 bezog er die Universität zu Leipzig, um Jurisprudenz zu studiren; Musik sollte bis dahin nur Nebensache bleiben. Doch auf vielfache Anregungen, namentlich das freundliche Entgegenkommen Schicht's hin, der sich erbot, seine Ausbildung zu übernehmen, fasste Marschner den Entschluss, sich ausschliesslich der Tonkunst zu widmen. Die Bekanntschaft mit einem ungarischen Grafen veranlasste ihn 1817, nach Wien zu gehen, und dann weiter nach Pressburg, wo er eine Musiklehrerstelle annahm. Er machte sich hier an die Composition mehrerer Operntexte, unter anderen an „Heinrich IV.“ Das Manuscript schickte er an Weber in Dresden, dessen Richtung er sich früh angeschlossen hatte, dieser brachte das Werk im Jahre 1819 zur Aufführung und führte Marschner so beim Publicum ein. 1821 ging er selbst nach Dresden. Hier componirte er seine Musik zu Kleist's „Prinz von Homburg“ und wurde 1823 als Musikdirector angestellt. 1825 schrieb er die kleine Oper „Der Holzdieb“. Im folgenden Jahre verliess er Dresden, kam nach Leipzig und componirte seinen „Vampyr“, welches Werk, am 6. März 1828 zum ersten Mal aufgeführt, seinen Ruf begründete. In den beiden folgenden Jahren schrieb er seinen „Templer“ und „Des Falkners Braut“. Gegen Ende des Jahres 1830 erhielt er die Einladung nach Hannover als Kapellmeister. Hier schuf er 1831—32 seinen „Hans Heiling“, welcher zum ersten Male in Berlin im Mai des Jahres 1833 und gleich darauf in Leipzig zur Aufführung kam. — Wie Spohr hat er dann noch eine Reihe von Opern gegeben, ohne indess die frühere Höhe behaupten zu können. Beide Meister haben auch das mit einander gemein, dass ihre unmittelbare Thätigkeit an den Orten ihrer Wirksamkeit keine ihrem Beruf und ihrer Kunstbedeutung ent-

sprechende zu nennen war. In Hannover protegirte die Aristokratie allein italienische Seichtheit, und es soll daher für Marschner schwierig gewesen sein, Anderes, sogar seine eigenen Opern, auf die Bühne zu bringen. Glücklicher war jedenfalls Spohr gestellt, denn in Cassel schien man nur Dessen Musik hören zu wollen, da fast kein Concert vorüberging, ohne Werke von ihm auf dem Programm zu zeigen. Die Kunst gewinnt aber durch solche auch anderwärts beliebte einseitige Bevorzugung eines einzelnen, wenn auch trefflichen Meisters eben so wenig, ja es gehört dieselbe zu den Uebelständen, welche einem erhöhten Gedeihen derselben in Deutschland immer noch entgegenstehen. — Marschner's künstlerischer Charakter wurde zunächst durch Weber bestimmt, so dass sich auch, wie bekannt, in früheren Werken häufig Anklänge zeigen. Er ist durchaus nicht ein Nachtreter Weber's, wie man unbedachter Weise ausgesprochen hat, denn er besitzt Seiten, welche Jenem fremd sind; aber seine künstlerische Individualität reifte an diesem Vorbilde. Er steigerte das unheimlich-dämonische, nächtlich-gespensische Element des „Freischütz“ in seinem „Vampyr“ und „Hans Heiling“, und es gelang ihm, in Manchem Weber sogar noch zu überbieten. Minder glücklich dagegen ist er in dem Gegensatz, in der Zeichnung des Lichten und Klaren, einer reinen und unschuldsvollen Welt; hier ist er, wie im „Vampyr“, häufig bloß Nachahmer Weber's, der hinter dem Vorbilde zurückbleibt. Auch die naturfrische, volksmässige Seite findet in Weber ihr Vorbild, nur dass Marschner in dem Letzteren vielleicht noch glücklicher ist, indem er mehr noch aus der Seele des Volkes heraus schafft, während wir bei Jenem immer die Empfindung eines künstlichen Sich-versetzens in diese Sphäre haben. Ganz eigenthümlich ist ihm das Komische, Derb-Volksmässige, Launige und Joviale, ein Element, welches Weber fern liegt. Hierin ist er — ich erinnere z. B. an das Trinkgelage im „Vampyr“ — Meister, die Trunkenheit namentlich weiss es auf die ergötzlichste Weise zu zeichnen. Das jugendlich-frischeste seiner Werke ist „Vampyr“, das reifste „Hans Heiling“. Ausgezeichnet ist Marschner, wie sein Vorbild, durch schlagende Charakteristik, Wahrheit des Ausdrucks, dramatisches Leben, dies Letztere namentlich in einzelnen Situationen. Er ist so grosser Meister der Charakteristik, dass er im „Vampyr“, bei diesem überaus widerwärtigen, ja scheusslichen Stoff, ins Unschöne verfällt, dass Einiges geradehin als unanständig erscheint. Wenn dieses Werk dessenungeachtet fesselnde Elemente in Menge bietet, so ist dies der grossen Gewalt, der Genialität des Tondichters, der ausserordentlichen Frische seiner Musik zuzuschreiben. Ueberwiegend ausgebildet erscheint, wie gesagt, die gespenstische Welt,

Dies ist auch der Grund, warum wir die echte Innigkeit, das sittlich Reine, das tiefere, kindliche Gefühl, warum wir die höhere Keuschheit des Genius vermissen, weshalb manches hohl, ungesund, raffinirt erscheint. Die weibliche Zartheit Weber's hat Marschner nicht; ihm fehlt das Gesunde, echt und ewig Menschliche. Im Einzelnen zwar besitzt er diese Elemente in sehr hohem Grade, nicht aber in dem Geiste und der Richtung seiner Werke überhaupt, nicht in seiner Weltanschauung. In dieser ist er nur der Ausdruck einer kurzen Epoche, und hierin liegt auch, warum seine Werke gegenwärtig theilweise schon nicht mehr ansprechen wollen. Hierzu kommt die im Ganzen unglückliche Textwahl. Boten zwar die Stoffe dem Tondichter ausreichenden Spielraum für die Entwicklung seiner Individualität, so sind sie doch, gerade nach der Seite ihres Inhaltes, viel zu sehr blos Ausdruck einer vorübergehenden Richtung, als dass sie dauerndes Interesse gewähren könnten.

Fasse ich das über die genannten Meister Gesagte zusammen, so ergibt sich uns als Endurtheil, dass dieselben zwar nicht die Grösse Gluck's und Mozart's erreichen, nicht auf jenem allgemein-menschlichen Höhepunkt stehen, auch nicht die nationale Bedeutung Beethoven's erlangt, Meisterliches aber, insbesondere Weber, in einer beschränkteren Sphäre als Ausdruck einer kürzeren Epoche geleistet, zuerst wieder in der nach-Mozart'schen Zeit die deutsche Oper zu höherer Kunstbedeutung erhoben, eine bestimmte Richtung darin zur Geltung gebracht haben. Das Mangelhafte bei ihnen ist, dass sie die frühere Einheit und Reinheit des Stils nicht aufrecht zu erhalten vermochten. Von ihren Werken gilt zum Theil bereits, was ich im Eingange der heutigen Vorlesung bezüglich der Aufnahme heterogener Elemente sagte, namentlich in der Behandlung der Singstimme, in der sie Unvereinbares durcheinandermengen, indem sie den Sängern Zugeständnisse machen, die auf ihrem Standpunkt declamatorisch-dramatischer Wahrheit, den sie in der Hauptsache einzunehmen sich bemühen, durchaus nicht zulässig sind.

Neunzehnte Vorlesung.

Die Oper. Entwicklung derselben in Italien. Piccini. Traetta. Paesello. Cimarosa. Martin. Mayer. Zingarelli. Rossini. Charakteristik der italienischen Oper. Fortgang auf dem Gebiete der Oper in Frankreich. Die komische Oper, das Vaudeville. Rameau. Rousseau. Grétry. Monsigny. Philidor. d'Alayrac. Isouard. Boieldieu. Hérold. Halévy. Adam. Die grosse Oper daselbst. Salieri. Cherubini. Méhul. Spontini. Die neueste Epoche der Oper seit 1830 in Frankreich. Auber. Meyerbeer.

Die italienische Oper der neuesten Zeit. Bellini. Donizetti. Verdi.

Ich habe in der letzten Vorlesung die Entwicklung der Oper in Deutschland in ihren bis fast an die Gegenwart heranreichenden Erscheinungen betrachtet. Jetzt ist es an der Zeit, die weitere Gestaltung derselben in Italien und Frankreich ins Auge zu fassen. Es kann dies freilich nur in einem kürzeren Ueberblick geschehen, da bei der Fülle des Stoffes ein specielleres Eingehen auf alle hervorragenderen Erscheinungen einen über die uns gesteckten Grenzen hinausgehenden Raum beanspruchen würde.

Schon zu Anfang der sechszehnten Vorlesung deutete ich die Zustände der italienischen Oper in ihrem Fortgange an; in der früheren Darstellung aber habe ich Ihnen eine Reihe der wichtigsten Namen genannt, auch zwei Meister, und die Lebensschicksale derselben ausführlicher besprochen. Aus der Zeit vor Mozart ist vor Allen **Niccolo Piccini**, den Sie schon aus der Darstellung der Gluck'schen Opernreform kennen, noch zu erwähnen. Geboren 1728, gebildet, wie schon angeführt, unter Leo und vorzüglich unter Durante, hatte dieser Tonsetzer sich bald einen grossen Ruf erworben; so insbesondere im Jahre 1761 in Rom mit seiner „Cecchina, oder das gute Mädchen“. Dieses Werk galt für das vollendetste auf dem Gebiete der komischen Oper und erhielt sich sehr lange auf den Theatern Italiens und des Auslandes. Piccini hatte in der komischen Oper Ensemblestücke und Finales eingeführt und dadurch allerdings einen grossen Fortschritt bewirkt. In Paris behauptete er sein Ansehen, bis ihn die Revolution nach Italien zurückzukehren nöthigte. Er wurde von dem König von Neapel sehr

ehrenvoll empfangen, später aber, revolutionärer Gesinnungen verdächtig, gefänglich eingezogen. Als ihm die Flucht von dort gelungen war, wendete er sich nach Paris zurück, konnte sich aber nicht sogleich wieder emporarbeiten und starb in Dürftigkeit im Jahre 1800, da die Unterstützung für ihn zu spät kam. Seine bedeutendsten Mitschüler in Neapel waren Traetta, Guglielmi und Sacchini gewesen. Unter diesen erfreute sich namentlich der Letztere später eines grossen Rufes; er wurde der Rival Piccini's und namentlich diesem in der ersten Oper vorgezogen, während Piccini im Komischen ihn überstrahlte. Noch erwähne ich im Vorübergehen die Namen Ciccio di Majo, Pascale Anfossi, Giuseppe Sarti.

Jetzt machte sich der Einfluss Mozart's geltend. Angeregt von diesem zeigt sich der in Deutschland lebende Italiener **Righini** (1756—1812); die grössere harmonische Fülle und die reichere Instrumentation ist es, welche dieser aufnimmt. Dramatische Charakteristik fehlt ihm jedoch gänzlich, es sind überwiegend Concertarien, welche er in seinen Opern gegeben hat. Gleichzeitig erblicken wir auch den damals sehr beliebten **Ferdinand Paer** (geb. 1771, gest. 1839); dieser zeigt in den vorzüglichsten seiner vielen Opern, dass ihm neben anmuthiger Melodie Talent zur musikalischen Charakteristik nicht fehlt. Im Ganzen aber wendet er sich doch schon der charakterlosen neueren italienischen Weise zu. Sehr Hervorstechendes, insbesondere im Fache der komischen Oper, haben **Paesiello** (1741—1815) und **Cimarosa** (1749—1801) geleistet. Martin's und seiner Operette „*Cosa rara*“ habe ich gedacht, als ich über Mozart sprach. Auch Simon Mayer ist zu nennen. Paesiello errang die glänzendsten Triumphe mit seiner „*Schönen Müllerin*“, ein Werk, welches noch jetzt nicht vergessen ist. Er besitzt grosses Talent für die Zeichnung des Komischen sowol im höheren wie niederen Genre. Der grösste unter den genannten aber in dieser Sphäre, Cimarosa, ist darin in Manchem Mozart sogar an die Seite zu setzen. Sein Hauptwerk „*Die heimliche Ehe*“ wurde zuerst 1793 in Wien und zwar 57 Mal nach einander aufgeführt; noch jetzt wird dasselbe zuweilen zur Darstellung gebracht, wenn schon nicht mit dem entschiedenem Beifall, wie früher, was zum Theil in der Beschaffenheit des Textes seinen Grund hat. Ich erwähne noch Zingarelli, welcher den Uebergang in die Epoche Rossini's macht.

Gioachino Rossini, geboren zu Pesaro in der Romagna im Jahre 1792 am 29. Februar, der Sohn eines umherziehenden Musikanten und einer untergeordneten Sängerin, zeigte sich anfangs ungeliebt und der Tonkunst sehr abhold. Erst in seinem neunten Jahre erwachte

sein Genie, seit dieser Zeit aber machte er auch ausserordentliche Fortschritte. Im Jahre 1807 trat er in das Conservatorium zu Bologna ein; doch verliess er dasselbe nach anderthalbjährigem Aufenthalte wieder, da strengere Studien seinen dem Theater zugewendeten Neigungen nicht zusagten. Bereits im Jahre 1810 wurde seine erste Oper aufgeführt; so zeitig betrat er seine Laufbahn als dramatischer Componist. 1813 erschien sein „Tancred“ in Venedig, wodurch sein Ruf in weiteren Kreisen sich zu verbreiten begann. Seit dem Jahre 1817 ungefähr wurde er auch in Deutschland berühmt. Das eben genannte Werk und seine „Italienerin in Alger“ führten ihn hier ein. In diese Zeit fällt auch seine Meisterschöpfung „Der Barbier von Sevilla“, und „Othello“. Bis zum Jahre 1822 war er in Neapel thätig, er kam hierauf nach Wien, und hier war es, wo er, wie ich schon bei der Besprechung Beethoven's erwähnte, für diesen, durch den ausserordentlichen Erfolg seiner Werke, ein mächtiger Rival wurde. Welche hinreissende Gewalt damals die italienische Oper in Wien, repräsentirt durch die ausgezeichnetsten Kräfte, gehabt haben mag, erhellt aus den denkwürdigen und interessanten Briefen Hegel's, welche derselbe bei seinem Aufenthalt daselbst, im Herbst des Jahres 1824, an seine Gattin richtete. Ich mag mir nicht versagen, einige Stellen daraus Ihnen mitzutheilen, um so mehr, als dieselben in der musikalischen Welt gar nicht bekannt sind. Es heisst darin: „— — ich den Lohnbedienten angenommen und im Reiseschmutz (um 7 Uhr war ich im Wirthshaus angekommen) um 1/2 8 — in die italienische Oper — Stück von Mercadante — welche Männerstimmen! zwei Tenore, Rubini und Donzelli, welche Kehlen, welche Manier, Lieblichkeit, Volubilität, Stärke, Klang, das muss man hören! — ein Duett derselben von der höchsten Force. Der Bassist Lablache hatte keine Hauptrolle, aber schon hier, wie musste ich seine schöne, kräftige, ebenso liebliche Bassstimme bewundern. Ja, diese Männerstimmen muss man hören, das ist Klang, Reinheit, Kraft, vollkommene Freiheit u. s. f. So lange das Geld, um die italienische Oper und die Heimreise zu bezahlen, nicht ausgeht — bleibe ich in Wien!“ — „— — Aber die italienische Oper: Montag „Doralice“ von Mercadante, vorgestern „Othello“ von Rossini, gestern „Zelmire“ von demselben. (Letztere hat uns aber, im ersten Theile besonders, sehr ennuyirt.) Die Sänger und Sängerinnen von einer Vortrefflichkeit und Ausbildung, dass nur die Catalani und Mad. Milder Dir eine Vorstellung davon geben können. Vorgestern ist Mad. Fodor aufgetreten: welche Ausbildung, Geist, Lieblichkeit, Ausdruck, Geschmack, das ist eine herrliche Künstlerin! — Meine Lieblinge, Rubini und

Donzelli, trefflicher Bariton, hatten an jedem Abend so viel zu singen, wie Baader in „Olympia“; vorgestern und gestern der am meisten bewunderte und gebeifallte David, herrliche Stimme, Kraft und Stärke — dann der herrliche Bass Lablache, dann Botticelli, Cintinarra, zwei treffliche Bassisten — dann auch Sra. Dardanelli gestern. — Gegen das Metall dieser, besonders der Männerstimmen, hat der Klang aller Stimmen in Berlin, die Milder wie immer ausgenommen, ein Unreines, Rohes, Rauhes und Schwächliches, — wie hier gegen durchsichtigen, goldenen, feurigen Wein, — feurigen Wein sage ich — keine Faulheit im Singen und Hervorbringen der Töne, nicht seine Lection aufgesagt, — sondern da ist die ganze Person darin; die Sänger, und Mad. Fodor insbesondere, erzeugen und erfinden einen Ausdruck, Coloraturen aus sich selbst; es sind Künstler, Compositeurs, so gut als der die Oper in Musik gesetzt. Sra. Eckerlin (deren schöne Gestalt und herrliche Stimme mich zuerst an die Milder erinnerte) vermag, als eine Deutsche, es nicht, ihre Seele auf die Flügel des Gesanges zu legen und freimüthig sich in die Melodien zu werfen, sie würde schon jetzt viel leisten, wenn sie diese Energie des Willens hätte.“ — „Um zu Ende zu kommen, so bin Abends — wo? — in „Figaro's Hochzeit“ von Mozart gewesen. Die italienischen Kehlen hatten in dieser gehaltvollen Musik nicht so viele Gelegenheit, ihre brillanten Touren zu entwickeln, aber für sich, mit welcher Vollkommenheit wurden die Arien, Duette u. s. w. besonders die Recitative gegehen, — letztere sind ganz die eigenen, natürlichen Schöpfungen des Künstlers.“ — „Ich verstehe nun vollkommen, warum die Rossini'sche Musik in Deutschland, insbesondere in Berlin, geschmäht wird, — weil, wie der Atlas für Damen, Gänseleberpasteten nur für gelohrte Munde, — so sie nur für italienische Kehlen geschaffen ist; es ist nicht die Musik als solche, sondern der Gesang für sich, für den Alles gemacht ist; — die Musik, die für sich gelten soll, kann auch gegeigt, auf dem Flügel gespielt werden, aber Rossini'sche Musik hat nur Sinn als gesungen.“ — „— dann ins italienische Theater. — „Barbier“ von Rossini zum zweiten Male; ich habe nun bereits meinen Geschmack so verdorben, dass dieser Rossini'sche „Figaro“ mich unendlich mehr vergnügt hat, als Mozart's „Nozze“ — ebenso wie die Sänger unendlich mehr *con amore* spielten und sangen; — was ist das herrlich, unwiderstehlich, so dass man nicht von Wien wegkommen kann.“ — — Dies sind Worte Hegel's, bemerkenswerth überhaupt, weil darin das Wesen der italienischen Oper auf sehr treffende Weise zur Darstellung gekommen ist. — Rossini wendete sich später nach Paris. 1829 erschien sein „Tell“.

In den folgenden Jahren lebte er meist in Italien, gänzlich zurückgezogen von der Kunst, kehrte jedoch 1856 nach Paris zurück, wo er im Jahre 1868 starb.

Wie die widersprechendsten Urtheile zur Zeit seiner Herrschaft über Rossini laut wurden, ist Ihnen nicht fremd geblieben. Kaum jemals ist ein Künstler mehr vergöttert und entschiedener angefeindet worden, Beides zugleich mit Recht und Unrecht: mit Unrecht getadelt von philisterhaften deutschen Musikern, welche seine Genialität nicht erkannten, mit Recht von Männern wie C. M. von Weber, welche ein tieferes Princip ihm gegenüberstellten; mit Unrecht vergöttert, weil er nur Modecomponist war, mit Recht wegen des ihm innewohnenden genialen Zaubers, dieser sprudelnden Heiterkeit und Lebenslust. Was damals so viele Federn in Bewegung setzte, lässt sich in wenigen Worten aussprechen. Rossini ist der Componist der Restauration, der Zeit von 1815—1830. Europa war der langjährigen, tiefaufregenden Stürme müde geworden; es bedurfte der Ruhe und sehnte sich nach behaglichem Lebensgenuss. Dieser Stimmung dienten Rossini's Werke zum Ausdruck, diese Geistesrichtung hat er ausgesprochen, in den Stand gesetzt dafür durch seinen Reichthum bezaubernder Melodien und eine höchst eindringliche Rhythmik. Hierin, in dem auf Sinnenreiz und Ohrenkitzel Gerichteten, liegt Rossini's grosse Bedeutung, zugleich sein grosser Mangel. Er ist Repräsentant seiner Zeit, er ist der Mann der bezeichneten Epoche; aber er ist eben nur der Repräsentant dieses kurzen Abschnitts und als seit 1830 eine neue Anschauung der Geister sich bemächtigte, war auch seine Bedeutung vernichtet. Sehr beachtenswerth und lehrreich ist diese Thatsache, und wir sehen dieselbe selten in dieser Reinheit und Bestimmtheit hervortreten, wie gerade hier. Wir erkennen, wie die Erscheinungen der Kunst bedingt sind durch die Bewegungen im Leben der Völker, wir können aber auch beobachten, wie der höchste Ruhm, den die Mitwelt zu geben vermag, doch ein ganz vergänglicher, spurlos vorübergehender sein kann. Rossini war zu seiner Zeit der Mann von ganz Europa, ja der civilisirten Welt überhaupt, und jetzt würde er kaum noch genannt werden, wenn nicht sein „Barbier“ und „Tell“ ihn auf der Bühne erhalten hätten. Der Künstler des Tages überstrahlt im Augenblicke durch seine Erfolge jenen, welcher für die Unsterblichkeit arbeitet — wir sehen dies an Rossini und Beethoven, früher an Haydn und Pleyel —, aber mit dem Verschwinden der Mode ist auch die Geltung des Ersteren vernichtet, während der Letztere die dauernde Anerkennung aller Jahrhunderte für sich hat. Bei alledem war Rossini, wie schon

gesagt, ein grosses, reichbegabtes Talent, der auch für die Oper seines Vaterlandes dadurch von Bedeutung wurde, dass er viele Steigerungen, mannigfache Fortschritte bewirkt hat. Er verkürzte die immer noch langen Recitative, brachte häufiger Ensemblestücke zur Anwendung und benutzte und erfand viele neue Effecte in der Instrumentation. Bekannt ist, dass durch ihn der frühere schöne, getragene Gesang verdrängt, eine ungeheure Kehlfertigkeit durch die von ihm selbst ausgeschriebenen Fiorituren nöthig wurde. Gewöhnlich bezeichnet man die Oper „Tall“ als sein Hauptwerk. Er hat indess darin seine Heimath verlassen, ohne eine neue ganz entschieden erreichen zu können; er hat frühere Vorzüge eingebüsst, und neue dafür nicht als entsprechenden Ersatz gewonnen. Wollen wir ihn mit allen seinen Tugenden und Fehlern als eine in sich consequente Erscheinung vor uns haben, so halten wir uns an seinen „Barbier“.

Eine objective Würdigung der italienischen Musik ist unsererseits schon durch das früher, in der siebenten Vorlesung und weiterhin Gegebene erfolgt. Ich erinnere zugleich an das vorhin Mitgetheilte, an Hegel's Worte. Sie veranschaulichen, wie bereits bemerkt wurde, das Wesen des Italienischen in schlagendster Weise. Wir haben demzufolge die italienische und deutsche Musik als Gegensätze erkannt, bestimmt, einander zu durchdringen und zu ergänzen. Das einzig Wahre ist, diese relative Berechtigung beider Richtungen anzuerkennen. Dem Charakter des deutschen Volkes entsprechend, verirrt sich unsere Kunst leicht in eine allzu abstracte, spiritualistische oder phantastische Region. Wir streben nach möglichster Charakteristik im Ausdruck und verlieren darüber leicht die allgemeine, das Ganze verklärende Schönheit aus den Augen, die sinnliche Basis der Kunst, verirren uns bis zur Hässlichkeit; Italien wird leicht charakterlos, oberflächlich, trivial, aber auch noch auf der Stufe des Verfalls seiner Kunst umgibt dieselbe der Zauber des Schönen. „Die deutsche Musik“, sagt Thibaut, „hat viele herrliche, unvergleichliche Werke aufzuweisen, welche nicht schöner sein können; allein die italienische ist auch von ihrer Seite so unendlich reich, so genial und eigenthümlich, so ganz und gar der Abglanz des ewig blauen Himmels, welcher in Italien allen Werken der Kunst einen oft überirdischen Zauber verliehen hat, dass es die platteste deutsche National-Prosa genannt werden muss, wenn man die italienischen Meisterstücke zurückstösst.“ Es ist daher eine durchaus irrthümliche Auffassung, wenn man das Wesen der Kunst beider Länder, bestimmt vielleicht allein durch die Erscheinungen der neuesten Zeit, unter den Kategorien von Geist und Sinnlichkeit zu erfassen sucht. Allerdings

ist in Deutschland — ich habe dies schon hinreichend anerkannt — das geistige Element überwiegend, in Italien das sinnliche, aber nicht so einseitig und ausschliesslich, wenigstens im Princip, dass darnach die allgemeinste Bezeichnung gewählt werden könnte.

Das hier und früher bereits im Allgemeinen Gesagte gilt auch von den jetzt besprochenen Erscheinungen. So hat auch die italienische Oper ihre Berechtigung, selbst nach der Zeit, wo sie allein noch die Herrschaft behauptete, sie hat dieselbe in dem ganzen gegenwärtigen Zeitraum, in gewissem Sinne sogar bis herab auf die neueste Zeit, und hieraus erklärt sich auch die fortdauernde, nie ganz beseitigte Macht derselben, dies ist der Grund, weshalb es noch immer nicht gelingen will, trotz heftiger Anfeindungen, dieselbe zu unterdrücken, der Grund, weshalb Parteien für und wider fortdauernd sich erhalten haben. Irrig freilich ist es, die italienische Oper unter dem Gesichtspunct höherer dramatischer Forderungen zu betrachten, und hieraus erklären sich zum Theil die 'schiefen Urtheile. Sie will und soll kein Drama sein nach deutschem Begriff. Man muss den deutschen Standpunct verlassen, um ihr gerecht zu werden. Diejenigen, welche die italienische Oper rücksichtslos verdammen, verkennen das Wesen und die Eigenthümlichkeit derselben. Stets hat die Lust am Gesang über jede andere Forderung den Sieg davongetragen. Bekannt ist, wie man in Italien hört, wie man sich im Theater die Zeit vertreibt, Besuche empfängt, Geschäfte abmacht. Die Oper ist dort ein Product, bestimmt, die Virtuosität der Sänger zu stützen und zu tragen. Es ist dies die niedrigste Anforderung, welche man stellen kann, aber sie ist die allgemein angenommene, und nicht ohne gewisse Vorzüge, welche erkannt sein wollen, wenn man ein gerechtes Urtheil fällen will. Deutschland tritt der Kunst ernster gegenüber, aber die widersprechendsten Ansichten und Wünsche machen sich im Theater geltend. Dort hat die Oper demnach immer noch Boden im Volke, dort ist man über das einig, was man von ihr zu erwarten hat, hier bei uns schwebt sie in der Luft. Die italienische Oper hat ein bestimmtes Ziel im Auge, ein freilich sehr niedrig gestecktes, sie erreicht dasselbe aber. Die Italiener wissen, was sie wollen. Dies, wirklich zu wissen, was man will, ist in allen Fällen das Entscheidende. Von den Deutschen z. B. ist dies nicht immer auszusagen, und wir sehen daher, wie dieselben so oft in der Oper alles Mögliche zu erreichen, die verschiedenartigsten Forderungen zugleich zu befriedigen suchen, darum aber in Wahrheit gar Nichts erlangen. Eine andere mit dem eben Erwähnten im Zusammenhange stehende Seite ist, dass die italienische Oper weit mehr als die

deutsche den Darstellenden Gelegenheit giebt, Etwas aus ihren Partien zu machen. Es ist auch dies ein sehr untergeordneter Vorzug, aber er trägt dazu bei, dem Ganzen des Werkes unmittelbare Lebendigkeit, auch eine gewisse Einheit und Geschlossenheit zu verleihen. Bei uns reichen so oft die Kräfte der Schaffenden nicht hin, den Darstellern ihre Partien bestimmt vorzuzeichnen, überhaupt das, was sie beabsichtigen, zur Erscheinung zu bringen; eine Gelegenheit zum selbstständigen Ergänzen durch die Sänger ist aber eben so wenig vorhanden, und so bleibt es stets bei einer gewissen Halbheit.

Was speciell die in dieser Epoche erfolgte Wendung betrifft, so wurde darüber das Nöthige schon in der Einleitung zu der sechszehnten Vorlesung gesagt. Die eben besprochenen Componisten vertreten die Mozart'sche Schule in Italien, — diese Bezeichnung natürlich nur im weiteren Sinne gebraucht. Wir haben einen neuen Aufschwung der italienischen Oper vor uns, nach der Zeit der ersten Blüthe in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Aber schon macht sich in Rossini trotz der grossen Steigerungen und Erweiterungen, die derselbe gebracht hat, trotz seines Genies, ein Rückschritt bemerkbar. Es ist der Leichtsinns desselben, seine Gesinnungslosigkeit und Liederlichkeit, die ihn zurückstellen gegen die Meister der früheren Epoche, und man kann daher auch nur in einem sehr beschränkten Sinne von dem Culminationspunct sprechen, den die italienische Oper durch ihn erreicht haben soll.

Indem ich mich jetzt zu der Betrachtung der französischen Oper wende, habe ich zunächst noch Einiges nachzutragen, um die frühere Darstellung der ersten Anfänge durch Lully zu ergänzen. Jean Philippe Rameau wurde schon, als ich über Gluck sprach, erwähnt. Wie sich im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts die Richtungen theilten, die italienische Oper, auch die komische, immer mehr Boden in Frankreich fand, auf der anderen Seite Gluck Schöpfungen von ungeahnter Grösse hinstellte, ist Ihnen aus der früheren Darstellung zum Theil ebenfalls schon bekannt. Indess fällt noch in die Zeiten vor dem Auftreten des Letztgenannten die Entwicklung des den Franzosen eigenthümlichen Genres, worin dieselben Bedeutendes geleistet haben, des der komischen Oper, der Operette, des Vaudevilles. Die Sitte, Couplets, Chansons, Volkslieder in kleinere Lustspiele einzulegen, hatte in Frankreich schon früh Geltung gewonnen. So wurde endlich im Jahre 1762 für das Vaudeville ein eigenes Theater gebaut, nachdem schon 1714 besondere Theater für komische Opern sich gebildet hatten. Auch des Melodrams ist hier zu gedenken, welches von **Rousseau**, der sich auch in einem 1752 zuerst aufgeführten kleinen Singspiel: „*Le devin du village*“

versuchte, geschaffen wurde. Selbst aber auf diese eigenthümlichsten Blüthen des französischen Geistes blieb das Italienische nicht ohne Einfluss, sowie es auch oft Ausländer waren, welche das Hervorstechendste darin geleistet haben. Unter diesen Männern ist nächst Gossec, der schon zu Rameau's Zeiten thätig war, namentlich der in Italien gebildete Belgier **Grétry** (1741—1813) zu nennen, dessen musikalisches Talent durch einen Fall auf den Kopf erwachte, den er von einem Kirchboden herab that, der also buchstäblich auf den Kopf gefallen war, nur mit der entgegengesetzten Wirkung, als man gemeinhin annimmt. Grétry trat 1768 mit einem von Marmontel gedichteten Werke „Le Huron“ auf. Die kleine, zweiactige Oper machte grosses Glück, so dass rasch auf einander, bis zum Jahre 1799, über 50 ähnliche Werke, unter denen „Die Karawane“, „Richard Löwenherz“, „Zemire und Azor“ die bekanntesten sind, folgen konnten. Glückliche in der Erfindung heiterer und rührend-ergreifender Melodien, haben dieselben eine weite Verbreitung gefunden und sich bis herab auf die neuere Zeit im Munde des Volkes erhalten. Zwei andere Männer in dieser Sphäre aus jener Zeit sind Monsigny und Philidor, deren ich im Vorübergehen gedenke. Der italienischen Melodie wurde durch alle diese Tonsetzer die eigenthümliche französische Behandlung der Singstimme, welche mehr den Wortsinn hervorzuheben strebt, und sich in rhythmisch-pikanter, scharf accentuirter Weise äussert, gegenübergestellt. Bedeutend ferner ist **Nicolas d'Alayrac** (1753—1809), ein Südfranzose, der sich Grétry zum Muster nahm, 50 Opern und Operetten geschrieben hat, und auch in Deutschland sich längere Zeit hindurch, so durch seine „beiden Savoyarden“, Beliebtheit errang. Ebenso ist **Nicolo Isouard** (1775—1818) zu erwähnen, ein Malteser, darum auch häufig **Nicolo de Malte** genannt. Dieser trat im Jahre 1795 zuerst auf, und hat insbesondere durch die beiden Werke „Aschenbrödel“ und „Joconde“ Beifall gefunden. Es sind ferner, noch in die Zeit der ersten Revolution hineinreichend, Boieldieu, Catel, Berton zu nennen. Zur Vervollständigung des Gesamtbildes gedenke ich dieser Namen, ohne jedoch dabei länger verweilen zu können. Der bedeutendste und gekannteste unter diesen Männern ist **François Adrien Boieldieu** (1775—1834), der mit seinem „Kalif von Bagdad“, nachdem seinem ersten Emporstreben sich längere Zeit Schwierigkeiten aller Art entgegengestellt hatten, einen glänzenden Sieg errang. Minder bedeutend erscheint, was er von da während seines Petersburger Aufenthaltes componirte. Nach Paris im Jahre 1811 zurückgekehrt, erwarb er sich aufs Neue durch seinen „Johann von Paris“ ausserordentlichen Beifall; endlich folgte, nach einigen weniger populär

gewordenen Werken, 1825 seine Hauptschöpfung: „Die weisse Dame“. Boieldieu ist einer der besten französischen Tonsetzer der neueren Zeit, er nimmt seinen Ausgangspunct von den vorzüglichsten französischen und italienischen Vorbildern. Aermuth und Glanz, Gefühl und Phantasie beleben seine Melodien, sein Ausdruck ist oft charakteristisch und von dramatischer Wahrheit. Namen der neueren Zeit endlich, die bis in die Gegenwart hineinreichen, aber hier zu erwähnen sind, da die Anfänge dieser Künstler meist schon in die jetzt besprochene Epoche fallen, sind **Hérold**, **Halévy**, **Auber**, **Adam** u. A. **Hérold** (1791—1833) trat, nachdem er schon einen glücklichen Versuch in der komischen Oper zu Neapel gemacht hatte, 1816 in Paris auf. Die Opern „Marie“ (1826) und „Zampa“ (1831) sind jedenfalls seine besten Leistungen. **Halévy** (1799—1862), Schüler von Berton und Cherubini, mit dem ersten Preise gekrönt, vermochte anfangs — es ist dies das Schicksal aller jungen Tonsetzer für die Bühne — seine Werke nicht zur Aufführung zu bringen, und errang erst 1827 mit der komischen Oper „Die Künstler“ einen *succès d'estime*. Glücklicher gestalteten sich die Verhältnisse bei den nachfolgenden Opern. In Deutschland verschaffte ihm erst seine „Jüdin“ Eingang und ebnete den Weg für die späteren allgemein bekannten Werke. **Adam** (1803—1856) ist ein Schüler von Reicha und Boieldieu und trat 1829 zuerst mit einer Operette hervor. Grösseren Eingang verschaffte ihm im Jahre 1830 ein zweites Werk, die komische Oper „Danilova“; sein „Postillon“ (1836) aber machte zuerst seinen Namen zu einem allgemein genannten. Wie schon bemerkt, ist es nicht mein Zweck, bei der Besprechung dieses Kunstgebietes länger zu verweilen; ich deutete das Bemerkenswerthe für den Zweck einer Gesamtorientirung an. — Schon oft ist hervorgehoben, wie die Ansprüche der Franzosen an die komische Oper sehr verschieden sind von denen der Italiener. Ihnen ist das Dramatische Hauptbedingung. Der Franzose will vorzugsweise ein durch Musik gesteigertes Drama, Gesang steht in zweiter Linie. Diesen Forderungen haben sich auch die Darstellenden zu bequemen, und sie leisten hierin in der That das Vorzüglichste. — Zwei der hervorstechendsten Namen, Méhul und Auber, habe ich hier nicht weiter gedacht, weil wir dem Einen derselben sogleich, dem Anderen später wieder begognen werden.

Als ich Ihnen zu Anfang der sechszehnten Vorlesung den Fortgang der Oper nach Mozart in einem Umriss darlegte, bemerkte ich schon, wie Frankreich die Aufgabe am grossartigsten ergriffen und fortgesetzt habe, und dass der Boden dieses Landes zu betreten sei, wenn man nach der Weiterbildung der grossen, heroischen Oper frage. Indem ich mich

etzt zur Betrachtung der letzteren wende, ist es Frankreich, welches uns vorzugsweise interessirt. Es waren zwar seltener geborene Franzosen, welche hier zu nennen sind, es waren Ausländer, welche, wie Gluck und Mozart, die Schule der Nationen durchlaufen hatten; aber alle diese Männer fanden hier die erfolgreichste Anregung für ihre Thätigkeit, und Frankreich gebührt daher vor allen Ländern der Ruhm, eine Stätte für die grosse Oper gewesen zu sein. Die Wahl der Stoffe ist es zunächst, welche dieser Richtung ein grosses Uebergewicht verschaffte. Wir erblicken einen grossartigen Hintergrund, wir sehen die Werke wirklich auf der Höhe ihrer Zeit, die Interessen derselben widerspiegeln, während bei uns nur Engherzigkeit und Spiessbürgerthum galten. Was die musikalische Form betrifft, so ist es das grosse, begleitete Recitativ, welches die französische grosse Oper sich vorzugsweise zu eigen gemacht hat. Salieri, Cherubini, Spontini, Méhul sind hier zu nennen. **Antonio Salieri** (1750—1825) machte seine Studien bei Gassmann in Wien, wo er auch seit dem Jahre 1775 als Hofkapellmeister eine dauernde Stellung erhielt. Durch die Bekanntschaft mit Gluck wurde, wie schon früher erwähnt, sein Glück gegründet. 1783 schrieb er, wie ebenfalls schon früher erwähnt, im Sinne dieses Meisters und unter seiner Leitung „Die Danaiden“, welche in Paris ausgezeichneten Beifall fanden und anfangs zugleich Gluck's Namen trugen, bis dieser nach der dreizehnten Vorstellung öffentlich erklärte, Salieri sei der alleinige Verfasser. Sein Hauptwerk ist die auch jetzt noch hin und wieder gegebene Oper „Axur, König von Ormus“. Salieri ist minder bedeutend als die nach ihm genannten Männer, als Musiker zwar steht er hoch, weniger als dramatischer Tonsetzer. Das Wichtigste aus **Cherubini's** Leben theilte ich schon früher mit. Nachdem er in seinem Vaterlande bereits eine Reihe italienischer Opern componirt hatte, begann er mit der Oper „Demophon“ im Jahre 1788 seine höhere Laufbahn in Paris. Stürmischen Beifall fand „Lodoiska“ im Jahre 1791. Es folgten „Elise“, „Medea“, „Der portugiesische Gasthof“. Nach Deutschland verpflanzte sich Cherubini's Ruf zuerst durch seinen „Wasserträger“, in Paris im Jahre 1800 aufgeführt, dasjenige Werk, welches unter seinen Opern überhaupt den entschiedensten Erfolg gefunden hat. Im Jahre 1805 wurde er nach Wien berufen und brachte dort ein Jahr später die Oper „Faniska“ zur Aufführung; 1813 folgten die „Abenceragen“, 1833 endlich die komische Oper „Ali Baba“. Es ist denkwürdig, dass Cherubini sowol wie Spontini durch die Einwirkung deutscher Musik auf die Bahn ihres Ruhmes geleitet worden sind; wenn früher Deutschland in Italien seine Ergänzung suchte, so

haben wir jetzt den umgekehrten Fall. Bei dem Erstgenannten war es der Einfluss Haydn's, bei dem Letzteren die Bekanntschaft mit Gluck's Opern. Beide lernten die Werke der deutschen Meister in Paris kennen. Als Cherubini eine Haydn'sche Symphonie daselbst hörte, wurde er so heftig ergriffen, dass es ihn gewaltsam vom Stuhle aufriß. Sein ganzer Körper erstarrte, seine Augen brachen — und diese Krisis hielt noch lange an, nachdem schon die Symphonie vorüber war. Dann löste sie sich auf in eine Erschlaffung. Seine Augen füllten sich mit Thränen, und von dem Moment an war die Richtung seines Schaffens bestimmt. Spontini sprach noch in späteren Lebensjahren mit flammender Begeisterung von dem Eindruck, den „Iphigenie in Aulis“ auf ihn gemacht habe. — Wie kaum ein Anderer reicht Cherubini an die ersten Grössen auf dem Gebiete der Tonkunst heran, ja er steht ihnen in mancher Beziehung gleich. Wenn er nicht in jeder Beziehung das Höchste erreicht hat, so liegt der Grund, scheint es mir, darin, dass er nicht eine ganz bestimmt ausgesprochene Begabung für ein bestimmtes Fach der Tonkunst besass — eine solche finden wir bei den meisten Tonsetzern ersten Ranges —, nicht eine ganz bestimmte Idee zu verwirklichen berufen war, wie es bei jenen Meistern stets der Fall ist. Wir haben überall dieselbe grosse Persönlichkeit vor uns voll tiefer Leidenschaft und gewaltigem Ernst, welcher liebenswürdige Beweglichkeit und Geschmeidigkeit ferner liegen, eine eiserne Festigkeit und Starrheit; nur ein Mal, in seinem „Wasserträger“, gelang es ihm, soweit mir bekannt, sich dieser Grundzüge seines Wesens soweit zu entäussern, um dem Zarten und Innigen, welches durch jene Mächte in ihm beherrscht erscheint, das Uebergewicht zu gestatten. „Die grossen dunkelschwarzen Augen“, sagt ein Biograph von ihm, „blitzen ein ausserordentlich lebhaftes Feuer, und beleben die ganze übrige erstorbene Gesichtsbildung wunderbar. In ihnen mischt sich etwas Düsteres, schwermüthig Starres, das im ersten Anblicke zurückstösst, aber gleich im zweiten mit unendlichem Wohlwollen anzieht; eine namenlose, beinahe möchte ich sagen: kindliche Gutmüthigkeit“. Wie Cherubini's äussere Erscheinung hier geschildert wird, so ist auch das Innere. Die Anlage des düsteren Ernstes, des Schwermüthigen, Ergreifenden ist bei ihm vorwaltend; es ist eine eiserne Festigkeit in seiner Charakterzeichnung; jene Beweglichkeit der Phantasie, diese Kunst, das Individuelle zu zeichnen, worin wir Mozart als den Grössten bewundern, besitzt er nicht. Es ist das durchaus Gediegene, Wahrhafte, Ursprüngliche des Inhaltes, was ihn sogleich als eine der grössten Erscheinungen charakterisirt; herzweginnendes, warmes Leben fehlt ihm wol nicht, aber es ruht verschlossen im Grunde seiner

individualität, es erscheint gebändigt von jener durchgreifenden Grösse; darum ist es für ihn schwer, sich seiner zu entäussern, sich hinzugeben und in den Erscheinungen des Lebens aufzugehen. Schroffheit und Starrheit nöthigen ihn, sich in sich zu verschliessen, dabei ist etwas Kurzes, gespanntes in der Art, wie er sich ausspricht. Die Erfolge seiner Werke beim Publicum entsprechen diesem Bilde; er fand Bewunderung, selten Liebe, seltener Enthusiasmus. Cherubini trat zu sehr auf deutsch-französischen Boden über und verleugnete seine Heimath; darum auch bei ihm die Orchesterfülle und der harmonische Reichthum, welche dem Italiener ferner liegen. **Etienne Henri Méhul** (1763—1817) ist mehr Franzose im engeren Sinne, gehoben durch deutschen Einfluss. Als man ihm Geschraubtheit, Gesuchtheit vorwarf, mystificirte er zwar die Pariser, indem er eine Oper im italienischen Stile schrieb, welche ihm alsdann von seinen Gegnern als Muster der Nacheiferung empfohlen wurde, im Wesentlichen aber beharrte er bei der eingeschlagenen deutsch-französischen Richtung, die Vorliebe seiner Landsleute für das Italienische bekämpfend. Sechszehn Jahre alt kam er nach Paris. Zwei Jahre später verschaffte ihm der Zufall die Bekanntschaft Gluck's, der an seiner Ausbildung grossen Antheil nahm. Im Jahre 1795 ward er einer der drei ersten Inspectoren des Unterrichts und Professor am Conservatorium. Seine früheren Opern machten mit wenig Ausnahmen nur geringes Glück. Ein Umstand war es, welcher ihn zuerst emporhob; er huldigte der Revolution und componirte Gesänge, welche die Sieger derselben mit Begeisterung sangen; dadurch wurde er mit einem Male der Liebling von ganz Frankreich. Später, zur Zeit Napoleon's, folgte für ihn wieder eine Epoche, wo man ihn weniger gern hörte. Die alten Vorwürfe der Geschraubtheit und der Gesuchtheit erneuten sich. Einen wahrhaften Sieg aber und bleibende Geltung erlangte er durch sein Hauptwerk „Joseph und seine Brüder“, womit er auch in Deutschland seinen Ruf feststellte, ein Werk in deutschem Geist, voll tiefer Charakteristik und Wahrheit des Ausdrucks. Méhul hat auch Bedeutendes in der komischen Oper geleistet, so wie er einer der wenigen Franzosen ist, welche mit Erfolg auf dem Gebiete der Instrumentalmusik thätig waren. Er war überhaupt ein Mann von tiefem Geist, seltenem Talent, insbesondere aber auch von ausgebreiteten Kenntnissen, hervorstechend durch seine Kunsteinsicht. Fand er zu seiner Zeit viele Anfeindungen und hat auch die neuere Zeit ihm nicht immer, auch bei uns, Gerechtigkeit widerfahren lassen, so lag der Grund zum Theil wol in Mängeln seiner Richtung, zum Theil aber auch darin, dass er Höheres wollte, als man zu schätzen verstand. — Der Letzte dieser Reihe in dieser Epoche ist

Gasparo Spontini (1774—1851). Er gestattete dem italienischen Princip wieder ein grösseres Uebergewicht. Spontini, geboren zu Majolati bei Jesi im Kirchenstaate, war zuerst zum Geistlichen bestimmt, und erhielt eine gründliche Schulbildung. Musikalischen Unterricht empfing er hauptsächlich im Conservatorium zu Neapel; von Einfluss auf ihn war Cimarosa. Auch er war schon längere Zeit in seinem Vaterlande als Operntonsetzer thätig gewesen, bevor die Umbildung seines Stils in Paris erfolgte. Mit seinem Auftreten in der Weltstadt beginnt die zweite Epoche in seinem Wirken. Jetzt fasste er hohe, geschichtliche Aufgaben; wie Gluck wollte er, dass die Oper vor Allem Drama sein solle. Bekanntlich erhielt im Jahre 1807 seine „Vestalin“ den von Napoleon gestifteten grossen Decennialpreis, welcher der bedeutendsten dramatisch-musikalischen Schöpfung der Zeit zuerkannt werden sollte. Im Jahre 1809 folgte „Ferdinand Cortez“, sein zweites Meisterwerk; der Kampf Frankreichs mit Spanien hatte die Aufmerksamkeit nach dieser Seite hin gelenkt. Durch diese beiden Schöpfungen war Spontini's europäische Geltung entschieden. Die spätere Oper „Olympia“ erhielt nicht den erwarteten Beifall. Spontini wendete sich nach Berlin und schrieb hier die Opern „Nurmahal“, „Alcidor“, „Agnes von Hohenstaufen“, vermochte sich jedoch in diesen nicht auf der früheren Höhe zu behaupten. Spontini ist der Repräsentant des Glanzes und der Pracht, der heroischen Grösse des Kaiserreichs. Der Aufschwung Frankreichs unter Napoleon ist der Boden für seine Schöpfungen. Als dieser Glanz zertrümmert wurde, war ihm das eigentliche Lebenselement entzogen; darum sehen wir jene Rückschritte in seinen späteren Werken. Cherubini ist Spontini an Tiefe des Inhalts, an Festigkeit und eiserner Consequenz überlegen; der Letztere aber hat bei der Menge den Preis davongetragen. Er verleugnet nicht in dem Grade sein italienisches, feuriges Naturell, im Gegentheil, es erscheint dasselbe nur gesteigert durch französischen Einfluss. So erblicken wir diese schöne Sinnlichkeit, diese lebendige Phantasie und leidenschaftliche Empfindung im Bunde mit französischer Grazie; er ist weniger starr, in sich zurückgedrängt und verschlossen; das theatralische Pathos ist bei ihm überwiegend.

Das bis jetzt Dargestellte umfasst, im weiteren Sinne, die Mozart'sche Schule, die Gestaltung der Oper im unmittelbaren Fortgange nach dem Tode dieses Meisters.

Wir betreten jetzt die Schwelle der Neuzeit, des Zeitabschnittes, in dem wir uns noch gegenwärtig befinden. Motivirt wird dieser abermalige Umschwung durch das Ausleben der eben besprochenen Epoche, die man,

wie gesagt, im weiteren Sinne als die Mozart'sche bezeichnen kann. Trotz aller der Steigerungen, die anzuerkennen sind, trotz der weiteren Ausgestaltung des gegebenen Princip, müssen wir zugleich ein fortwährendes Sinken, sowie die allmähliche Entfernung von dem durch Mozart bezeichneten Standpuncte, das Ausleben dieses letzteren, wahrnehmen. Nur eine Zeit lang dauerte der Einfluss dieses Meisters, war sein Princip mächtig genug, die Gegensätze zu bändigen, die aus einander strebenden Spitzen der verschiedenen Richtungen, der verschiedenen nationalen Stile zu einem Ganzen zusammenzubiegen. Wir haben gesehen, wie im weiteren Fortgange Deutschland, Italien und Frankreich aufs Neue in ihrer Besonderheit sich geltend machten. Deutschland, in der Romantik, vertiefte sich in die innere Welt der Phantasie und des Gefühls, Italien dagegen verfiel mehr und mehr in Sinnlichkeit; jenes gedankenlose Genussleben, welches das Charakteristische der gegenwärtigen Epoche bildet, begann sich vorzubereiten; was aber Frankreichs grosse Oper betrifft, so wurde diese durch Rossini's Macht und Geltung in ihrer Entwicklung gehemmt. Die allgemeine Stimmung war eine ziemlich inhalts- und charakterlose geworden. Die Zeit der Restauration zeigte sich vorzugsweise nur geeignet, ein behagliches Genussleben zu fördern, und das Mozart'sche Ideal, in dem eine harmonische Durchdringung von Sinnlichkeit und Geist zur Erscheinung gekommen war, verflachte sich allmählich zu einer ganz formellen Schönheit.

Es war deshalb an der Zeit, dass eine neue Anregung kam, Veranlassung gebend zu erneuter Gestaltung.

Dieser Anstoss erfolgte durch den Umschwung auf politischem Gebiete, durch das neue Princip im Leben der Völker. Frankreich trat aufs Neue tonangebend hervor, und zugleich war dadurch der Standpunct gewonnen, vermittelt dessen Beethoven ein tieferes Verständniss finden, in Deutschland namentlich eine Schule dieses Meisters sich bilden konnte.

Betrachten wir die Entwicklung Europas in dem letzten Jahrhundert, so sehen wir einen ruck- und stossweisen Fortschritt innerhalb kürzerer Epochen, es wiederholen sich, in dem Streben, die äussere Welt der inneren, dem Ideale gemäss zu gestalten, die Zeiten eines mächtigen Aufschwunges und eines momentanen Zurücksinkens. Der Zeitabschnitt, zu dessen Darstellung ich jetzt übergehe, wird charakterisirt durch einen solchen erneuten Aufschwung im Leben der Völker nach Jahren der Erschlaffung und der Ruhe. Was auf politischem Gebiete geschah, das hatte sein entsprechendes Gegenbild in der Kunst. Auch auf dem Gebiete der Oper erlangte Frankreich die frühere Suprematie.

Es sind nach der einen Seite hin entschiedene Rückschritte gewesen, die Frankreich in dieser neuesten Epoche in der Sphäre der grossen Oper gemacht hat, nach der anderen hin jedoch sind auch gewisse Fortschritte namhaft zu machen, namentlich nach dem Aeusserlichen hin, bis wir endlich die Entwicklung bei ihrem Schlusspunct angelangt sehen, auf dem Punct extremster Steigerung, so dass wir eine Fortführung des Principis bis in seine äussersten Consequenzen, aber auch — was dasselbe ist — eine völlige Erschöpfung vor uns haben.

Bedeutungsvoll und folgenreich namentlich war der Fortschritt, was die dichterische Grundlage der Oper, die Operndichtungen, betrifft. Früher, zur Zeit der Erfindung der Oper, war der dichterische und musikalische Werth Nebensache. Durch möglichsten Pomp die Augenlust zu befriedigen, erschien als Hauptziel des Strebens. Die Oper war aus dem Studium des griechischen Alterthums hervorgegangen, und eine natürliche Folge musste sein, dass die ersten Werke dieser Art antike Stoffe, insbesondere die Mythologie sich zum Vorwurf nahmen; diese erlaubte die möglichste Buntheit und bot darum die willkommensten Gegenstände. Der ausserordentliche Aufwand indess, welchen der scenische Pomp erforderte, war wol von Höfen und Republiken, nicht aber von Privatunternehmern, welche bald zahlreich hervortraten, zu bestreiten. Diesen musste, wie ich schon früher erwähnte, daran liegen, die Oper von dem kostspieligen scenischen Apparate zu befreien und sie naturgemässer zu veredeln; die Verbesserung der Operntexte wurde Gegenstand vielfacher Ueberlegungen. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts war es in Italien **Apostolo Zeno** (1668—1750), Hofdichter Kaiser Carl's VI., welcher auf die Gestaltung des musikalischen Dramas wesentlichen Einfluss gewann, und der früheren Buntheit gegenüber strengere dichterische Anforderungen geltend machte. Er war der Vorläufer des berühmten **Pietro Metastasio** (1698—1782), gleichfalls kaiserlichen Hofdichters, der auf der damaligen Stufe, bei den damaligen Anforderungen das Höchste erreichte, in der That am vollkommensten darstellte, was die italienische Oper erstrebte. **Metastasio** wurde der dichterische Herrscher im Reiche der Oper bis zu den Zeiten **Gluck's** und **Mozart's**. In Frankreich wird **Quinault** (1635—1688), **Lully's** Textdichter, als ein Solcher bezeichnet, der ebenfalls einen Fortschritt in seinen Opernbüchern vollbracht habe. Durch die Bestrebungen dieser Männer, namentlich der Italiener, wurde ein Schritt vorwärts gethan, es wurde poetisch Werthvolleres gegeben. Dessenungeachtet war die Autorität des Alterthums immer noch mächtig, und so geschah es, dass antike Stoffe bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts die herrschenden blieben. Das

gesammte Alterthum wurde ausgebeutet, und die Helden desselben mussten es sich gefallen lassen, von Castraten dargestellt zu werden und als Träger des damaligen Bravourgesanges zu dienen. Bis auf Gluck, der ja selbst noch antike Stoffe bearbeitete, erblicken wir diese Richtung, die deshalb als die erste Stufe des Opernideals zu bezeichnen ist. Durch Gluck wurde innerhalb derselben dadurch ein ungeheurer Fortschritt vollbracht, dass er poetisch werthvolle, inhaltsvolle Textbücher bearbeitete — ich erinnere an seine eigenen Worte in dieser Beziehung, welche ich Ihnen früher mittheilte —, während in Italien und Frankreich allgemein zwar die Namen der Helden antike waren, im Uebrigen aber nur ein ganz gewöhnlicher Inhalt zur Darstellung kam. Dieser ersten Stufe des Opernideals trat Mozart mit seinen rein menschlichen Stoffen gegenüber. Mozart's Stoffe sind als die zweite Stufe des Ideals derselben zu bezeichnen. Nur in seinen Jugendopern und im „Idomeneo“ erblicken wir ihn noch unter dem Einflusse des bis dahin Gältigen. Mehr als Gluck von sich behauptete, ist von Mozart zu sagen, dass er die Sprache des Herzens zum Inhalt der Oper gemacht habe. Die Oper wurde durch ihn, durch die Wahl dieser Texte dem unmittelbaren Leben näher gerückt, was bis dahin nur das Privilegium des Komischen gewesen war. Gluck hatte die Täuschung entfernt, einen ganz gewöhnlichen Inhalt unter antiker Maske darzustellen; er hatte Ernst gemacht; Mozart stieg aus der kälteren Region Gluck's herab und sprach aus, was in seiner Zeit lebte, die Oper dadurch, wie es im Drama der Fall, zum Abbild des Lebens, der unmittelbaren Gegenwart erhebend. Die Mozart'schen Operntexte sind Gegenstand der verschiedenartigsten Beurtheilung gewesen; gemeinhin hat man sie verdammt und sich gewundert, wie Mozart solches Zeug habe componiren können. Es ist zuzugestehen, dass allerdings einige dieser Texte nichtssagend sind, so der zu *Così fan tutte*; andere, wie z. B. der zur „Zauberflöte“, sind werthvoller, als man beim ersten Blicke hinter dieser läppischen Aussenseite gewahrt; „Don Juan“ aber gehört, trotz der Mängel im Einzelnen, zu dem Grössten, was jemals in der Oper zur Darstellung gekommen ist. Man kann jetzt, seit E. T. A. Hoffmann zuerst darauf aufmerksam machte, das tiefere Verständniss dieses Textes, wie Mozart denselben aufgefasst hat, als allgemein verbreitet voraussetzen. Hoffmann hat nicht das Richtige erkannt, aber er hat gezeigt, dass eine geistvollere Auffassung möglich ist, und die tiefere Bedeutung ahnen lassen. Sehr Beachtenswerthes hierüber, sowie überhaupt über Mozart, hat bekanntlich Ulibischeff gesagt, auf dessen Schrift ich verweise. Diese Schrift ist jetzt, eingeführt durch die Proben, welche ein begeisterter Freund

derselben in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlichte, und in Folge davon übersetzt, in Aller Händen. Sie war, vor Jahn's bereits mehrfach genanntem umfassenden Werke, das Beste, was wir über Mozart hatten. „Don Juan“, nach der Auffassung von Ulibischeff, ist Spiegelbild der Welt, Mikrokosmos, wie nur irgend ein Drama; die Oper ist durch dieses Werk zu der Höhe einer universellen Kunstschöpfung erhoben, worin sich die ganze Menschheit wiederzufinden vermag. Man hat darum auch den Goethe'schen „Faust“ und Mozart's „Don Juan“ als die Spitzen der modernen Zeit bezeichnet, und Grabbe versuchte den verwandten und doch nach entgegengesetzten Seiten auseinandergehenden Inhalt beider Schöpfungen in einem tiefsinnigen Drama zu vereinigen. So erblicken wir Mozart's Opern, sein Hauptwerk „Don Juan“ namentlich, auf der Höhe der damaligen Zeit. Dem inhaltslosen Gaukelspiel der italienischen Opern ist durch Gluck und Mozart ein Ende gemacht, ein substantieller Inhalt zur Darstellung gekommen. Nach Mozart gingen die Wege aus einander. Die grosse französische Oper betrat den Schauplatz der Weltgeschichte und erreichte dadurch eine neue, eine dritte Stufe des Ideals. In Deutschland bezeichnet die romantische Schule eine vierte, mit der damaligen Zeitrichtung wesentlich zusammenhängende Stufe des Opernideals, die wichtigste, in der Zeit unmittelbar nach Mozart zugleich mit der weltgeschichtlichen französischen Oper. Eine fünfte Stufe endlich hat Scribe betreten. Auf diese Umgestaltung hat Franz Liszt in einem Artikel der „Neuen Zeitschrift für Musik“: „Scribe's und Meyerbeer's“ „Robert der Teufel“, aufmerksam gemacht und den Fortschritt hervorgehoben. Scribe machte als Hauptsache geltend, was bisher immer nur als Nebensache behandelt worden war. Die Pracht der Decorationen, der Luxus der scenischen Einrichtung, die glänzenden Ballets, die gesammte Maschinerie hörten auf, nur eine Zugabe zu sein, sie wurden integrierende Bestandtheile, indem sie dazu dienten, die Wichtigkeit zu erhöhen. Die Situation trat an die Stelle blossen Gefühlsausdrucks in der früheren Oper. Als Scribe den „Robert“ schrieb, sagt Liszt, konnte man erkennen, dass in der Conception von Opernsujets eine neue Periode die alte vollständig ersetzt hatte.

Dieser Umstand, dieser Fortschritt, was die dichterische Unterlage betrifft, ist es gewesen, welchem die grosse französische Oper mindestens eben so sehr, wenn nicht hauptsächlich, ihre Erfolge zu danken hat. Keinem Zweifel kann es unterliegen, dass in Stoffen, wie „Die Stumme“, „Die Hugenotten“, ja selbst „Der Prophet“ sie bieten, eine grössere Macht enthalten ist, als die deutsche Oper der Uebergangsepoche und

vor dem durch R. Wagner bewirkten grossen Aufschwunge, die nicht weiss, was sie will und soll, uns vorführt. Wenden wir uns von der letzteren gelangweilt ab, weil die Autoren oft so ganz und gar nicht wissen, was Menschen der Gegenwart und Zukunft interessiren kann, so ahnen wir dort, was die Oper zu leisten vermag, wenn sie uns auf einen solchen Schauplatz stellt. Wir haben dort eine Fortsetzung des durch die früheren Meister Angebahnten, verbunden zugleich mit der eben bezeichneten Erweiterung. Der Mangel freilich ist, und dies bezeichnet zugleich den Rückschritt und die Zeit des Sinkens, trotz aller extremen Steigerung, dass jene Stoffe nicht ergriffen sind in Folge innerer Nothwendigkeit, nicht ihrem Schöpfer in Begeisterung aufgegangen, im Gegentheil ohne künstlerische Gesinnung gewählt, um durch sie die Menge zu bestechen. Die gesammte Behandlung hat allein den Zweck, allerdings dramatisch spannende, aber auch frivole, wollüstige, Grausen erweckende Situationen anzubringen, das Ganze ist compilirt, um Effect zu machen. Die Ausführung beweist das. Diese Ausführung ist in „Robert“, „Hugenotten“, „Prophet“ u. A. entschieden unsittlich, verabscheuungswerth. So ist das Nonnenballet in der erstgenannten Oper vielleicht das Widerwärtigste, was jemals auf den Bretern erschienen ist, und der frivole 1. und 2. Act der „Hugenotten“, die Badescene im 2. Act, welche durch die Gegenwart des Pagen von dem Standpunct der Naivität, wo Nichts dagegen einzuwenden wäre, entfernt, auf den raffinirter Wollust gestellt wird, sind geeignet, allein schon und ohne alles weitere Hinzuthun die reinste Schöpfung zu vergiften. Um noch eine Specialität zu erwähnen, so gilt dasselbe auch, nur im entgegengesetzten Sinne, von der Aufnahme des Luther'schen Choral's in den „Hugenotten“. Ich habe gegen diese Aufnahme nicht das Geringste einzuwenden, wenn sie in einem wahrhaften Kunstwerke geschieht. Grabbe fasste den Gedanken, Christus zum Gegenstand eines Trauerspiels zu machen; der Gedanke ist begründet, und wird, wenn auch vielleicht erst nach Jahrhunderten, seine Ausführung finden, in dem Sinne nämlich, dass ein derartiges Stück wirklich dargestellt werden kann. In der Umgebung aber, in die der Luther'sche Choral in Meyerbeer's Oper gestellt ist, halte ich die Sache entschieden für eine Profanation.

Ein Gleiches ist auch von der Musik zu sagen. Wir haben grosse Fortschritte, entschieden Bedeutendes und zugleich Verwerfliches, durchaus Unkünstlerisches vor uns. Rossini war, wie ich schon vorhin bemerkte, dazwischengetreten und hatte den unmittelbaren Fortgang in der Entwicklung der französischen grossen Oper abgelenkt. Auber,

Meyerbeer stehen nicht mehr allein unter dem Einfluss der früheren Meister, Cherubini's, Spontini's u. A., ihre Richtung erscheint wesentlich zugleich vermittelt durch Rossini. Die Einwirkung des Letzteren aber, verbunden mit den Traditionen der grossen Oper, erzeugte ein Durcheinander der Stile, jenes widerliche Gemenge, welches wir vorzugsweise bei Meyerbeer erblicken. Streben nach Charakteristik einerseits, rein Sinnliches andererseits, die italienische Coloratur und an anderen Orten wieder eine überwiegend declamatorisch-dramatische Behandlung der Singstimme erscheinen principlos, rein äusserlich durch einander gemengt. Es ist aber auch wieder der umfassendere Horizont der früheren französischen grossen Oper darin bemerkbar, wir sehen uns wieder auf weltgeschichtlichen Schauplatz versetzt, der Stil der Musik, die formelle Behandlung entspricht in mehrfacher Hinsicht diesem Fortschritt, so dass sich eben, wie gesagt, Grosses und Nichtsnutziges in engster Vermischung erkennen lässt. Der italienischen Liederlichkeit, der frivolen Spiessbürgerlichkeit und Hausbackenheit der deutschen Oper dieser Epoche gegenüber ist die Grösse des Blicks, die Höhe des Standpunctes, die Objectivität der Schreibart, so namentlich bei Meyerbeer, rühmlichst anzuerkennen. Die überall durchblickende Gesinnungslosigkeit freilich paralysirt wieder diese Vorzüge, und es erklärt sich auf diese Weise das vorhin ausgesprochene Gesammturtheil.

Ich kann mich jetzt, nachdem ich in diesen Erörterungen Ihnen die wichtigsten Gesichtspunkte zur Beurtheilung der neuesten Gestaltung der Oper in Frankreich aufgestellt habe, sofort zu einer noch etwas specielleren Betrachtung der beiden wichtigsten Tonsetzer wenden, welche diese Richtung repräsentiren.

Es ist zuerst Auber gewesen, welcher in seiner „Stimmen von Portici“ diese neue Richtung zur Geltung gebracht hat. Dieses Werk wurde das Vorbild für Rossini's „Tell“, welches als das nächste in jener Reihe zu bezeichnen ist. Später folgte Meyerbeer's „Robert der Teufel“, an den sich Halévy's „Jüdin“ (1835) anschloss. Zuletzt kamen die späteren Werke Meyerbeer's.

Auber wird uns demnach jetzt zunächst beschäftigen.

Daniel François Esprit Auber ist am 29. Januar 1782 zu Caen in der Normandie geboren. Sein Vater hatte ihn zum Kaufmann bestimmt und schickte ihn deshalb nach London. Die Abneigung gegen seinen Beruf jedoch liess den jungen Auber daselbst nicht lange weilen, er kehrte nach Paris zurück und nahm Unterricht bei Boieldieu und Cherubini. Die durch die Revolution zerrütteten Vermögensverhältnisse seines Vaters, sowie der Tod desselben nöthigten ihn bald, das,

was früher nur eine Lieblingsbeschäftigung für ihn gewesen war, jetzt zu seiner Lebensaufgabe zu machen. Seine ersten Opern erhielten nur wenig Beifall und sind in Deutschland gar nicht bekannt geworden. Erst mit der komischen Oper „*La bergère châtelaine*“ (1820) errang er einen durchgreifenden Erfolg. In Deutschland führte ihn seine Oper „Der Schnee“ (1823) ein; ein entscheidender Glücksumstand für ihn war hierbei, dass Henriette Sontag in derselben auf dem Königsstädter Theater in Berlin auftrat. Dadurch war für ihn, wenigstens beim grossen Publicum, die Bahn in Deutschland gebrochen. Jetzt folgte der vom Berliner Hoftheater aufgeführte „Maurer und Schlosser“, eines seiner besten Werke in diesem Genre, worin seine Eigenthümlichkeit, jene Leichtigkeit und graziöse Koketterie, jene pikante Rhythmik, die Gabe angenehmer Melodien und des theatralisch-Wirkungsvollen entschieden sich geltend machte, und damit war seine Herrschaft für lange Jahre entschieden. Bis kurz vor seinem im Jahre 1871 in der Nacht vom 12. bis 13. Mai erfolgten Tode ist Auber für die Bühne thätig gewesen. In die Reihe der hier zu besprechenden Männer gehört er nur durch seine „Stimme von Portici“. Mit diesem Werke erreichte er bekanntlich seinen Höhepunct. Er hat nur einmal einen solchen Aufschwung zu nehmen vermocht, und war genöthigt, sich später wieder mehr in die Sphäre der Unterhaltungsmusik zurückzuziehen. Auch in jenem Hauptwerke zwar zeigt sich keine grosse Tiefe der Charakteristik, überhaupt keine Tiefe der Auffassung; auch hier ist jene Leichtigkeit, die häufig Leichtfertigkeit wird, vorwaltend. Dessenungeachtet aber ist diese Oper, trotz aller Mängel, ein Werk, welches unsere Theilnahme und unser Interesse in hohem Grade in Anspruch nimmt. Es ist die Gluth revolutionärer Leidenschaft, welche hier, wie nirgends, zur Erscheinung gekommen ist; es glimmt überall ein mühsam unterdrücktes, bei jedem Anstoss schnell aufloderndes Feuer. Die Oper ist der Ausdruck der damaligen revolutionären Stimmung; mit einem Male wurde durch sie dem Genussleben und der Behaglichkeit der Restauration auch in der Kunst ein Ende gemacht. Rossini's Herrschaft, so sehr auch sein Einfluss darin bemerkbar ist, wurde gestürzt. Diese Funken sprühende Leidenschaft, diese grellen, schroffen Contraste, diese südliche Lebendigkeit bezeichnen sogleich eine neue Richtung des Geschmacks. Hinsichtlich des poetischen Vorwurfs, so ist diese Wahl die glücklichste, welche getroffen werden konnte, und auch die Ausführung in dieser ersten fünfactigen Oper ist noch natürlicher, als in späteren Texten Scribe's. Auber war, als er „Die Stimme“ schrieb, das Organ der Geschichte. Der allgemeine Geist war es, der ihn emporhob; fehlt auch dem Werke die tiefere künstlerische Bedeu-

tung, steht Auber als Musiker hinter Rossini zurück, so ist sie doch in ihrer Gesamtstimmung bezeichnend.

Jetzt erschien Meyerbeer und ergriff die Zügel der Herrschaft.

Jacob Meyerbeer ist am 5. September 1791 in Berlin geboren, ein Schüler von Zelter, im Pianofortespiel von Lauska. Dieses letztere cultivirte er sehr, so dass er schon als neunjähriger Knabe öffentlich auftreten konnte. C. M. v. Weber nannte ihn den muthmaasslich grössten Klavierspieler Deutschlands. In Wien wurde er als solcher für Hummel ein gefährlicher Rival. In den Jahren 1810 und 1811 studirte er in Darmstadt gleichzeitig mit C. M. v. Weber beim Abt Vogler die Composition. Auch dort zeichnete er sich sehr aus, und war für Weber, nach dessen eigenem Geständniss, ein gefürchteter Nebenbuhler. Rossini's beginnende Triumphe bestimmten ihn, der in der deutschen Kunst aufgewachsen war, später dem italienischen Opernstil sich ganz zu widmen, namentlich als eine komische Oper von ihm, „Die beiden Kalifen“, im Jahre 1814 in Stuttgart und Wien ohne Erfolg vorübergegangen war. Seit 1817 errang er glänzende Erfolge in Italien. Dessenungeachtet fiel ums Jahr 1820 seine Oper „Emma di Resburgo“ in Berlin glänzend durch. Endlich begab er sich nach Frankreich. Rossini hatte ihn eingeladen. Es geschah dies im Jahre 1827. Diese neue Wendung bezeichnet zugleich seine spätere, von da an beibehaltene Richtung. Im Jahre 1831 wurde „Robert der Teufel“ gegeben. Hierauf folgten im Jahre 1836 die „Hugenotten“, 1849 der „Prophet“ und die übrigen minder bedeutenden Werke. Meyerbeer's Tod erfolgte am 2. Mai 1864 zu Paris. — Eingehendere biographische Mittheilungen über ihn sind in den letzten Jahren von J. Schucht und H. Mendel veröffentlicht worden.

Meyerbeer's Werke haben die verschiedenartigste Beurtheilung erfahren. Eine Zeit lang beherrschte er fast die gesammte Presse, die Stimmen der Bewunderung übertönten die Aeusserungen des Tadels. Bei der grossen Menge namentlich herrschte er unbedingt. Um so schroffer war dagegen die Opposition, welche R. Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ vertrat. Diese Opposition indess beschränkte sich damals auf den engeren Kreis Derer, welche das höchste deutsche Kunststreben vertraten. Später wurde sie allgemeiner, insbesondere durch die Wagner'sche Schule, und diese ist es auch gewesen, welche Meyerbeer gestürzt hat. Man ist in der Bekämpfung Meyerbeer's zu weit gegangen, eben so, wie man früher in der Anerkennung zu weit ging. In Zeiten freilich, wo eine bis dahin anerkannte Autorität gestürzt werden soll, insbesondere, wenn dieselbe ein nach

der einen oder anderen Seite hin nicht begründetes Ansehen genießt, wie es hier der Fall war, muss entschieden vorgegangen werden, und dies, diese momentane Nothwendigkeit, rechtfertigt die Angriffe, die in den letzten Jahren gegen ihn erhoben wurden. Jetzt, wo seine unbedingte Geltung principiell schon vernichtet ist, wo er nur noch in der Masse, und zwar dem unzurechnungsfähigsten Theile derselben, die hauptsächlichste Anerkennung findet, während auf den Höhen des Geistes ein neues Ideal aufgegangen ist, möchte man ihn fast gegen die Angriffe seiner Gegner in Schutz nehmen. Liszt hat dies in der That in dem schon erwähnten Artikel zum Theil gethan. Noch ein anderer Umstand kommt jetzt einer möglichst unparteiischen Beurtheilung zu Statten. Wie zu den Zeiten der Herrschaft Rossini's in Bologna auf diesen, so war es auch hinsichtlich Meyerbeer's noch vor einigen Jahren schwer, das Berechtigte von dem Unberechtigten, das, was der Geschichte als bleibendes Resultat angehört, und die nur modischen Bestandtheile zu scheiden. Als mit dem Umschwunge, der die gegenwärtige Epoche einleitete, Rossini's Macht gebrochen erschien, war auch der Standpunct für die Beurtheilung desselben schnell gefunden. Dasselbe gilt jetzt von Meyerbeer. Für uns sind die Grundzüge seiner Würdigung schon in meiner vorhin gegebenen Einleitung aufgestellt.

Meyerbeer hat, wie Mozart und die früheren Repräsentanten der französischen grossen Oper, die Schule der Nationen durchlaufen; schon die eben mitgetheilte flüchtige Skizze seiner Bestrebungen aber zeigt, dass es bei ihm in einem ganz anderen Sinne geschah. War es bei jenen grossen Vorgängern innerliches Bedürfniss des Geistes, war daher auch die Aneignung eine innere, organische, welche neue und höhere Gebilde zur Folge hatte, so ist bei Meyerbeer Alles äusserlich, geschieht in Folge äusserer Berechnung, und das Resultat ist daher auch nicht eine schöpferische Umgestaltung, sondern nur die äusserliche Zusammenstellung verschiedener Elemente, so z. B. in seiner schon vorhin erwähnten Behandlung der Singstimme. Meyerbeer hat ebenfalls eine Weltmusik gegeben, wie seine Vorgänger; wenn aber dort die Aufgabe darin bestand, das Wesentliche, Eigenthümliche jedes besonderen Stils in einen umfassenderen Zusammenhang aufzunehmen, so dass auf diese Weise ein neues, organisches Gebilde daraus hervorging, so hier darin, die verschiedenen Bestandtheile äusserlich aufzunehmen, äusserlich zu verbinden, so dass das Resultat eine blos eklektische Zusammenstellung bleibt. Er hat allerdings die beschränkten Standpuncte, das Einseitige der Nationalität, was insbesondere den deutschen Tonsetzern anhängt, überwunden. Er steht auf

europäischer Höhe. Wir müssen der Freiheit seines Blickes, der Weite seines Horizonts Gerechtigkeit widerfahren lassen. Meyerbeer hat sich aus allen Beschränkungen enger und kleinlicher Verhältnisse herausgearbeitet. Aber es ist dies weiter Nichts als die Abgeschliffenheit des Weltmannes, die bekanntlich nicht weit entfernt ist von völliger Charakterlosigkeit. Meyerbeer hat demzufolge wol die Aufgabe seiner grossen Vorgänger aufs Neue ergriffen, indem er aber die verschiedenartigen Richtungen nur äusserlich zu verbinden wusste, vermochte er dieselbe nur scheinbar zu lösen. Wenn daher in seinen Schöpfungen die verschiedenen Nationalitäten sich wiederzufinden glauben, so ist dies nur zum Theil richtig, es ist in einem ganz anderen Sinne zu verstehen, als dies bei Gluck, Mozart, Cherubini, Spontini u. A. der Fall war. Glaubt beim ersten Blick der Deutsche, der Franzose sich hier innerlichst in seinem Wesen verschmolzen zu sehen, so sind es, näher betrachtet, doch nur zusammengetragene Aeusserlichkeiten, welche ihm geboten werden. Das Wahre, das Echte erscheint auf diese Weise in sein Gegentheil verkehrt.

Dasselbe, dieses Ergreifen des Richtigen, aber seine Ausführung im entgegengesetzten Sinne, eine Lösung der Aufgaben der Gegenwart, ohne durch die innere Arbeit des Geistes wahrhaft dafür befähigt zu sein, begegnet uns allüberall, wohin wir die Blicke wenden. Nur Einiges sei erwähnt, mehr beispielsweise, da ich eine erschöpfende Detailbetrachtung an diesem Orte Ihnen doch nicht geben kann. Die deutsche Oper — ich werde in der nächsten Vorlesung ausführlicher darauf eingehen — hat sich in ihren Bahnen vollständig ausgelebt; jene krankhafte, einseitige, auf die Spitze gestellte Nationalität, wie sie in der romantischen Schule auf dem Gebiete der Poesie und Musik sich darstellt, verschmäh't die Zeit. Die Gegenwart, so sehr sie das Nationale im hohen Sinne anstrebt, ist doch aus einer beschränkten Deutschthümelei heraus; sie will das Eigene ergänzen und steigern durch wahrhafte innerliche Aneignung dessen, was andere Völker gewonnen haben; sie erstrebt, auf der Grundlage des Besonderen und Eigenthümlichen, Annäherung der Völker und verschmäh't einseitige Vertiefung und Abschlüssung. Meyerbeer hat dies erkannt, mit grösserem Blick, als er in das Nächste versunkenen deutschen Künstlern so oft gegeben ist, aber er hat, um die uns eigenthümlichen Mängel abzuschleifen, auch unsere Grösse dahingegeben, und darum nur charakterlose Gebilde geschaffen. Unsere Autoren wissen sich auf dem Theater nicht zu bewegen, und vielfaches Ungeschick ist die Folge. Meyerbeer's Werke zeigen das, was uns fehlt, zeigen das bedeutendste Geschick, aber dies

ist nicht benutzt zu kunsthwürdigen Zwecken; im Gegentheil nur, um die Sinne zu blenden. Die Zeit ist aus der früheren Phantasterei und Gefühlsschwärmerei heraus; Meyerbeer hat dies erkannt, aber seine Werke sind nun fast alles natürlichen Gefühles bar. Die Zeit will nicht mehr das frühere einseitige Uebergewicht der Musik in der Oper; sie verlangt ein wahrhaftes Drama. Meyerbeer hat dies erkannt, aber es ist ihm dabei die wirklich logische Gestaltung gleichgültig; die Forderungen des Verstandes können noch so sehr beeinträchtigt werden, wenn nur der äussere Schein des Zusammenhanges gerettet ist. Die Gegenwart besitzt in sittlicher Beziehung freiere Ansichten; die alte Sitte war prude, oder liess sich ungeschminkte Derbheiten gefallen; diese Erweiterung ist in Meyerbeer's Opern benutzt, aber zu Zwecken der Unsittlichkeit. Das frühere ruhige Ausströmen der Empfindung, das Sich-hingeben an eine vorwaltende Stimmung, in der man nicht gestört sein wollte, genügt der durch Gegensätze zerrissenen Gegenwart nicht mehr; Meyerbeer hat dies erkannt, aber wir müssen nun das Peinvollste durchempfinden, ohne künstlerische Versöhnung. Die Zeit ist nicht mehr befriedigt durch eine Oper, welche das harmlose Product ganz innerlichen Gemüthslebens ist; sie verlangt Darstellung auch des Wirklichen, verlangt Charakterzeichnung in diesem Sinne. Meyerbeer hat dies erkannt, aber seine Charakteristik ist nicht eine solche, in welcher poetische Anschauung und Beobachtung in Eins zusammenfallen. Wir haben darum nicht bei ihm eine feine, psychologische Zeichnung, nicht wahrhaft dichterische, sondern grob materielle, ganz äusserliche, auf abgestumpfte Sinne berechnete; so in der Gnaden-Cavatine; Effect ist darin, aber dieser Effect wirkt, wie wenn Jemand einen Faustschlag ins Auge erhält. Derartiges lässt sich stets und an allen Orten bei Meyerbeer nachweisen; statt der natürlichen, zarten Röthe der Wangen, grobe Schminke. So sehen wir auch hier überall ursprünglich Wahres in sein Gegentheil verkehrt. Meyerbeer hat die Aufgabe der Zeit ergriffen, aber nicht als echter Künstler mit der Keuschheit des Genius ergriffen und durchgeführt, er hat das Ideal der Gegenwart zum Gegenstand der Speculation gemacht. Dies ist es, was alle Fragen löst. So erblicken wir seine grosse Macht, welche wir durchaus nicht leugnen wollen, so vieles Berechtigte in ihm, von dem man anerkennen muss, dass es ein Fortschritt ist, so erklärt sich aber auch, wie alle ursprünglichen Geister sich von ihm abgestossen fühlen. Meyerbeer ist ein Spiegel unserer Gegenwart, aber nicht im hohen, dichterischen Sinne, nicht im Sinne Hamlet's, sondern in dem eigentlichen, buchstäblichen, alle an einem

solchen vorübergehende Erscheinungen mit ihren Gebrechen gleichgültig zu reflectiren.

Auf diese Weise glaube ich Ihnen die Grundzüge seiner Würdigung an die Hand gegeben zu haben. Handelt es sich um eine kurzgefasste Bezeichnung seines Wesens, so kann man auf die französischen Dichter und Maler der Gegenwart verweisen. Die Verwandtschaft der Meyerbeer'schen Schöpfungen mit denen der neufranzösischen Poesie und Kunst ist sehr auffallend, und man vermag, meines Erachtens, die Bedeutung derselben am Treffendsten zu bezeichnen, wenn man an diese, an die Dichter, Victor Hugo, an die Maler, Biard z. B., an ein bekanntes Bild, den „Sclavenmarkt“ dieses Künstlers, erinnert. Im Vordergrund des erwähnten Bildes liegt ein Slave, entkleidet, mit gebundenen Händen; man hat ihm den Mund geöffnet, weil man seine Zähne untersucht. Zur Linken befindet sich ein halbnacktes Weib, dem auf dem Rücken mit einem glühenden Eisen ein Zeichen eingebrannt wird. Der Dampf des verbrannten Fleisches steigt in die Höhe. Im Hintergrunde werden Frauen und Männer, die schon geprüft und gezeichnet sind, in das Schlavenschiff abgeführt. Rings herum stehen und sitzen Kaufleute, gebildete Europäer, deren Physiognomien aber nur die scheussliche Seite der Bildung, kalten Indifferentismus, Abstraction von jedem natürlichen Gefühl zeigen. Das Bild, weit entfernt, Kunstgenuss zu gewähren, ist widerwärtig, es hascht nach Effect und bedient sich der grellsten Farben, zugleich aber ist es gross und bedeutend, fesselnd durch die schlagende Charakteristik und Naturwahrheit, dadurch, dass der Künstler seine Aufgabe aus dem Leben entnommen und den Schmerz desselben zur Darstellung zu bringen sich nicht gescheut hat, fesselnd durch den grossen und freien, für die Erscheinungen der Welt geöffneten Blick, Eigenschaften, welche gar wohl im Stande sind, aus dem subjectiven Boden deutscher Phantasie hervorgegangene Kunsterzeugnisse in den Schatten zu stellen. So zeigt auch Meyerbeer eine von Effectsucht bestochene, getrübtte Kraft, welche erschreckt, statt zu erschüttern, zerreisst, statt zu läutern, eine dämonische, hässliche Schönheit, aber auch eine Charakteristik, welche zwar nicht von innen heraus — in dem Sinne, in welchem dem Genius die Objectivität angeboren ist, in welchem er die Aussenwelt in seiner eigenen Brust hegt und findet — geschaffen, sondern durch praktischen Blick und Beobachtung aufgenommen ist, eine Charakteristik aber, welche eben dadurch nur um so schlagender wirkt, und, aus dem subjectiven Boden des Gemüthslebens heraustretend, ihren Standpunct in Mitte der Erscheinungen nimmt. Ich citire Ihnen, was diesen Punct betrifft, noch einen treffenden Witz,

erinnere ich mich recht, von Heinrich Heine. Auf der Pariser Kunstausstellung befand sich ein Gemälde, auf dem ein Kameel durch seine grosse Naturwahrheit die Beschauer fesselte. Heine rühmt das Bild, fügt aber schliesslich hinzu, dass freilich ein derartiges Kameel weit entfernt sei von der Vortrefflichkeit eines solchen, welches aus dem innersten Gemüthslehen eines deutschen Künstlers entsprossen ist. Heine's Witz geisselt die philisterhafte und verkommene deutsche Innerlichkeit, er bezeichnet den Gegensatz und die grosse Seite dieser französischen Schöpfungen. Dies ist auch an Meyerbeer anzuerkennen.

Betrachten wir jetzt noch schliesslich die italienische Oper der Neuzeit, so hatten wir schon in Rossini die Erscheinung des Rückganges, trotz seines Genies, trotz mannigfacher Steigerungen und Erweiterungen vor uns. Wie sehr unter den Händen der Nachfolger desselben, Bellini's (1802—1835), Donizetti's (1798—1848), Verdi's (geb. 1814) u. A. diese Rückschritte fortgedauert haben, ist bekannt und auch von mir schon öfters angedeutet worden. Immer mehr ist es Mode geworden, jede beliebige Musik zu jedem beliebigen Text zu setzen. Dieser Unsinn in der italienischen Oper, dass uns in den verschiedensten Situationen immer dieselbe Behandlung der Singstimme begegnet, dass wir immer in den einzelnen Musikstücken dieselbe stereotype Form vor uns haben, diese endlose Cadenzirung unzähliger Fermaten, die Begleitung jeder Nummer durch Trompeten-, Pauken- und Janitscharenmusik u. s. w., mit einem Worte: diese Manier, dieser geistlose Schlendrian sei nur erwähnt, um das Urtheil zu motiviren, dass die Tonkunst Italiens gegenwärtig sich ausgelebt hat, und auf der untersten Stufe des Verfalls sich befindet. Allerdings haben wir auch in dieser Epoche zum Theil noch Werke von hervorragenderer Bedeutung gehabt, so z. B. Bellini's „Norma“, oder wenigstens in minder bedeutenden Werken einzelne vorzügliche Sätze, Finales, so dass ich nicht anstehe, diesen Schöpfungen, weil sie ein in sich geschlossenes, stilistisch einheitsvolles Ganzes sind, vor den meisten der gleichzeitigen deutschen Opern den Vorzug zu geben. Allerdings ist der Einfluss Scribe's auch hier bemerkbar gewesen, und die italienischen Textdichter haben sich zum Theil bemüht, Werthvolleres zu geben, indem sie sich an Shakespeare, Schiller, Victor Hugo anlehnten. Im Ganzen aber sind jene erstgenannten Vorzüge doch nur rühmliche Ausnahmen, und was die Texte betrifft, so hat theils die ungeschickte Ausführung die besseren Stoffe verdorben, theils hat man dem Unsinnigen und Abgeschmackten doch überwiegend gehuldigt, so dass die Bemerkung eines Kritikers gerechtfertigt erscheint, wenn dieser

sagte: „Hülle den Unsinn in ein schimmerndes Gewand, und Du hast einen italienischen Operntext“. Oftmals auch ist es der Fall, dass diese Texte dem Zuschauer Dinge vor Augen führen, die man in anständiger Gesellschaft kaum berühren würde. So sind es nur die Ueberbleibsel alter Herrlichkeit, welche unter tiefer Verzerrung noch jetzt sichtbar sind, und der italienischen Oper eine gewisse Theilnahme zuzuwenden vermögen. Was das speciell Musikalische betrifft, so kann kein Zweifel sein, dass die gleichzeitige deutsche Oper einen höheren Werth besitzt, und es ist nur zu bedauern, wenn unsere Aristokratie auf der einen, die bunte Menge auf der anderen Seite nichts Besseres zu thun wissen, als sich einem gedankenlosen Genussleben hinzugeben, wenn damit jene die letzten Reste nationaler Gesinnung verliert, diese entnervt und demoralisirt wird. Wie ich aber überall und nach allen Seiten gerecht zu sein mich bestrebe, so auch hier. Ich bin in der That sorgfältig bemüht gewesen, Vorzüge und Mängel genau abzuwägen. Es ist dies nothwendig, denn das Urtheil über die Bedeutung der italienischen Musik ist bis auf den heutigen Tag noch schwankend. Unsere Musiker folgen zu sehr gäng und gebe gewordenen Vorurtheilen, sie folgen zu sehr ihren zufälligen Sympathien und Antipathien, weil principielle Feststellungen noch zu selten erfolgt sind. Richten wir unsere Blicke auf das Leben des Tages, so finden wir solche, welche einer specifisch-deutschen Richtung huldigen, mit allen Einseitigkeiten derselben, und das Italienische ohne Weiteres verdammen, klagend über den unbestreitbaren Einfluss, den dasselbe immer noch ausübt, auf der anderen Seite wieder Andere, welche sich ausschliesslich dem Ausländischen, namentlich dem Italienischen, hingeeben haben, und, wie unsere Pietisten mitleidsvoll mit verdrehten Augen auf die verdorbene, im Irrthum wandernde Welt herabschauen, so Alle bedauern, denen noch nicht die Gnadensonne Italiens geleuchtet hat. Wir erblicken diese Gegensätze, aber nur selten eine unbefangene Beurtheilung und gerechte Abwägung. Insbesondere was die Methoden des Gesangsunterrichts betrifft, sind dieselben bis zur äussersten Spitze gesteigert. Ist es hier überhaupt — mit einzelnen ehrenvollen Ausnahmen — dahin gekommen, dass jeder Lehrer den anderen, der einer abweichenden Richtung folgt, oder auch nur eine Meinung für sich haben will, für einsichts- und kenntnisslos erklärt, zeigt sich hier die grösste Intoleranz und das absprechende und verdächtigende Wesen, welches die Söhne der Harmonie so häufig in Disharmonie bringt, so insbesondere, wo es sich um die erwähnten Gegensätze handelt. Die Vertreter des Italienischen namentlich sind es, welche in bornirter Einseitigkeit untergehen. Unleugbar hat Italien

das Grösste auf dem Gebiete der Gesangkunst geleistet, und was Stimmbildung betrifft, ist auf die Grundsätze seiner Meister stets zurückzugehen. Jene Lehrer aber vergessen, dass die Kunst des Gesanges nur Mittel, nicht Zweck ist, dass sie erlernt wird, um wahrhafte Kunstwerke, welche das gegenwärtige Italien nicht bietet, zur Darstellung zu bringen, jene Lehrer wissen ihren Schülern nur das trivialste Zeug zu bieten, und glauben, wenn sie wohleingerichtete Singmaschinen hinstellen, Alles gethan zu haben. Auf der anderen Seite vernachlässigen die Deutschen zu häufig die schulmässige Ausbildung; sie betrachten die Stimme als Instrument und ruiniren dieselbe, in der Meinung, allgemein musikalische Bildung befähige auch schon, Gesangsunterricht zu ertheilen. Hier bleiben im günstigen Falle die Schüler nicht ohne Anregung für Geist und Herz, aber es sind ihnen, bei mangelhafter Technik, die Mittel entzogen, das, was sie bewegt, zur Darstellung zu bringen. Dieselbe Einseitigkeit erblicken wir auf dem Gebiete der Composition, in der Behandlung der Singstimme. Auf der einen Seite deutsche Tonsetzer, welche den Gesang ganz vernachlässigen, auf der anderen solche, welche die Bestimmung der Oper in dem Vortrage von Solfeggien finden. Es ist die flachste Anschauung, nur Gesangsmässiges wie überhaupt, so in der Oper zu verlangen, es ist abgeschmackt, die Sänger zu Herren des musikalischen Dramas zu machen, es ist lächerlich, für die Sänger dankbar zu schreiben, in dem Sinne nämlich, dass dies ausschliesslich zum Gegenstand des Strebens gemacht wird; auf der anderen Seite aber ist nicht zu leugnen, dass viele unserer deutschen Tonsetzer zu weit gehen, indem sie die Berechtigung dieses Moments gar nicht anerkennen wollen. Tiefe geistige Schöpfungen werden von jenen trivialen Köpfen verdammt, weil sie unsangbar sind, geistig grosse Männer wollen mit dem Kopfe durch die Wand rennen, vernichten sich selbst jeden Erfolg, weil sie die relative Wahrheit jenes anderen Moments auch ganz und gar nicht zugestehen wollen.

Mit diesen Bemerkungen, die mir nicht überflüssig erschienen, will ich die heutige Vorlesung schliessen.

Zwanzigste Vorlesung.

Die neuere Epoche der Oper in Deutschland seit dem Jahre 1830. Betrachtungen darüber und Charakteristik der Zustände. Die Ursachen des Verfalls. Beispielsweise Erwähnung mehrerer Tonsetzer: Ries. Wolfram. Ohélard. Lindpaintner. Kreutzer. Reissiger. Lortzing. Dramatische Sänger und Sängerinnen. — Die Mozart'sche Schule der Instrumentalmusik. Rosetti. Pleyel. Gyrowetz. Wranitzky. Hoffmeister. F. E. Fesca. A. Romberg. G. Onslow. L. Spohr. Die Mozart'sche Schule der Pianofortemusik. Hummel. Moscheles. C. Czerny. Wölfl. Steibelt. A. E. Müller. J. W. Tomaschek. A. Schmitt. C. M. v. Weber. Clementi. Cramer. Berger. A. Klegel. Field. Prinz Louis Ferdinand. Dussek. C. Mayer. Kalkbrenner. H. Herz. Pollini. Virtuosen auf der Violine und anderen Orchesterinstrumenten. Betrachtungen über die Stellung und Bedeutung der ausführenden im Gegensatz zur schaffenden Kunst.

Es bleibt mir noch übrig, um diesen zweiten Hauptabschnitt in der Geschichte der neueren Musik — das grosse und umfassende Gebiet der nach-Mozart'schen Oper — abzuschliessen, des Fortgangs der neueren deutschen Oper seit dem Jahre 1830 zu gedenken. Ich habe heute die Betrachtung fortzuführen bis herab auf unsere Tage, natürlich noch mit Ausschluss des mächtigen durch R. Wagner bewirkten Umschwunges. Ausführlicher eingehen auf diesen kann ich erst, sobald ich in dem Weiterfolgenden Ihnen dargestellt habe, was über das dritte grosse Gebiet, das der Instrumentalmusik seit den Zeiten Mozart's und Beethoven's, zu sagen ist. Dann erst sind wir nach allen Seiten hin und vollständig bei der Gegenwart angelangt.

Ich muss sogleich hier im Eingange bemerken, dass die jetzt zu besprechende Epoche uns ein trauriges Bild gewährt, dies wenigstens in der grossen Mehrzahl ihrer Erscheinungen. Ich habe den Rückgang, welchen die nach-Mozart'sche Oper in Deutschland nahm, schon ausführlich erörtert, und deshalb jetzt nur nöthig, an das dort bereits Gesagte zu erinnern und daran anzuknüpfen, um die spätere Beschaffenheit der-

selben zu bezeichnen. Es war die Wendung nach der specifisch-musikalischen Seite hin, welche dieselbe charakterisirt. Der Universalität des Mozart'schen Schaffens gegenüber ferner machte sich ein national-deutsches Element geltend, bei den unmittelbaren Nachfolgern desselben jedoch in mehr spiessbürgerlich-hausbackener Weise; in Beethoven's „Fidelio“ weiter zwar mit der ganzen Grösse und Tiefe des deutschen Wesens, zu einer Zeit jedoch, wo eine solche hohe Verwirklichung desselben auf dem Gebiete der Musik auch noch nicht entfernt verstanden wurde, so dass diese Schöpfung eine vereinzelt stehende blieb; endlich bei unseren Romantikern in weit geistvollerer, genialerer Weise als unmittelbar nach Mozart, immer aber doch so, dass diese Richtung, ganz wie auf dem Gebiete der Poesie, nicht frei blieb von Einseitigkeit und Krankhaftigkeit. Die Epoche, welche wir jetzt zu betrachten haben, ist die einer verkommenen Nationalität, eine in der Entwicklung aller Künste wiederkehrende Zeit, in der man nicht mehr aus der Natur und dem eigenen Inneren schöpft, sondern allein in den Werken früherer Meister Nahrung sucht.

Betrachten wir zunächst die Stoffe im Hinblick auf das in der vorigen Vorlesung über die Entwicklung des Opernideals nach dichterischer Seite hin Gesagte, so sehen wir, wie dieselben aus allen möglichen Gebieten genommen werden; etwas Gemeinschaftliches, so, dass sich eine bestimmte Richtung des Geschmacks darin ausprägte, besitzen dieselben nicht mehr. Jeder Autor versucht es auf andere Weise, und keinem glückt es. Vergewärtigen Sie sich die Opernbücher der neueren Zeit, und Sie werden sogleich das Gesagte bestätigt finden. Die meisten der gewählten Stoffe sind ferner nicht geeignet, ein allgemeineres und tieferes Interesse für sich in Anspruch zu nehmen. Es ist nichts darin, was die Gesammtheit erfassen könnte, es ist Nichts, was die Interessen der Gegenwart wirklich berührt, es sind obscure Privatangelegenheiten, welche uns vorgeführt werden. Unter den Ursachen daher, welche es in dieser Epoche zu einem erneuten Aufschwunge auf dem Gebiete der Oper bei uns nicht kommen liessen, nimmt die bezeichnete eine der ersten Stellen ein.

Eine zweite Reihe von Ursachen des unbefriedigenden Fortgangs der deutschen Oper in der bezeichneten Epoche liegt in dem schon früher von mir Erwähnten und den Folgerungen, welche sich daran knüpfen, in der Stellung der Musiker zu ihrer Aufgabe, in der Art, wie sie dieselbe begreifen, oder vielmehr nicht begreifen. Die deutsche Oper hat jenen beschränkten Standpunkt, den ich in der 18. Vorlesung, und jetzt soeben wieder bezeichnete, auch in dieser Zeit nicht wieder verlassen. Unsere

Componisten glaubten noch immer, dass das Höchste gethan sei, wenn sie gute Musik lieferten, abgesehen vom Text, glaubten nicht an die Nothwendigkeit, ein allseitig befriedigendes Kunstwerk hinstellen zu müssen. Nirgends erblicken wir jene umfassendere Intelligenz, welche allein die Oper auf die Höhe der Zeit zu heben, auf dieser zu erhalten vermag. Auch in rein musikalischer Beziehung fehlt es, so gut als in dichterischer, in dieser ganzen Zeit an einem neuen Ideal. Dass grosse Unglück jener Tage war, dass die Künstler sich nicht von den früheren Mustern, sowol was Form, als was Inhalt betrifft, zu trennen vermochten. Die damalige Opernform aber hatte sich vollständig ausgelebt, und es war darin von Bedeutung Nichts mehr zu leisten. Hinsichtlich des Inhalts, so hatte das durchaus Handwerksmässige in der Ausbildung der Tonkünstler, dies, dass sie immer nur ihre geistige Nahrung aus den Meisterwerken der Vergangenheit schöpften, das Resultat gehabt, dass wir etwas gänzlich Verkommenes erblicken, ein vertrocknetes Gefühlsleben, fern von aller Frische. Ein Fortschritt in der Form aber ist nur durch einen neuen Inhalt möglich, und weil es an diesem fehlt, so sehen wir auch in der ersten dieses Hangen am Hergebrachten. Unsere Musiker erkannten viel zu wenig, dass die Oper eine Kunstschöpfung ist, die, soll sie ihrem Ziele nahe kommen, die umfassendste Bildung von Seiten des Tonsetzers verlangt. Die üblen Folgen vernachlässigter allgemeiner Bildung sind auf diese Weise, namentlich auf dem Gebiete der Oper, mehr und mehr zu Tage gekommen, und es ist nur als gerechte Strafe zu betrachten, wenn so Viele aus diesem Grunde erfolglos sich abmühten. Das war das wahre Philisterthum und zugleich das Unglück, dass damals viele Musiker, selbst in einflussreicher Stellung, vor jeder geistigen Beschäftigung, vor dem Denken über die Kunst, als vor etwas Verderblichem, sogar warnten, dass sie meinten, die Sache sei gethan, wenn nur immer brav gegeigt und geblasen werde: dass man mit aller Anstrengung ein spezifisches Musikerthum aufrecht erhalten wollte. Sogar in der Gegenwart ist dieses Unwesen noch nicht völlig beseitigt, obschon ich weiterhin noch nachweisen werde, wie die Grundbedingung alles Besserwerdens nur in erneuter geistiger Belebung zu suchen ist, in der Einsicht, dass neue Grundlagen des Schaffens nur aus der Besinnung über die veränderten ästhetischen Grundbedingungen, über die aus veränderter Zeitrichtung entstehenden neuen Forderungen hervorgehen können. Indem ich diese Bemerkung ausspreche, bitte ich, mich nicht so misszuverstehen, als ob der Künstler beim Schaffen erst in ästhetische Raisonnements sich einlassen könne und solle; ein solches Thun wäre ein arges

Verkennen meiner Ansicht. Der Künstler soll gedacht haben vor dem Schaffen, er soll eine Epoche der Reflexion durchlaufen haben, wie wir dies z. B. bei Schiller erblicken, er soll, nachdem er des Technischen sich bemeistert hat, erst über die höheren Forderungen zu klarer Orientirung gelangen, bevor er eine grössere schöpferische Thätigkeit beginnt. Welche Bewusstlosigkeit in dieser Beziehung herrscht, ist unglaublich; es ist zugleich tief betrübend, wenn man sieht, wie junge Leute, welche kaum erst ihre Studien absolvirt, nichts Eiligeres zu thun haben, als sich an die Composition von Opern zu machen, Zeit und Kraft vergeuden, und auf solche Weise selbst eine befriedigende Gestaltung ihrer äusseren Lebensverhältnisse versäumen.

Alles dies hatte zur Folge, dass die Aufgabe immer unklarer sich darstellte, ein Missverhältniss entstand zwischen dem, was verlangt, und was geboten wurde. Die Tonsetzer wussten sich nicht in die Zeiten zu finden. So sehen wir die deutsche Oper der letzten vierzig Jahre in ihrer Richtung nach verschiedenen Seiten hin auseinandergehen. Hier erblicken wir die Vertreter der sogenannten soliden deutschen Musikrichtung, aber mit allen schon ausgesprochenen Mängeln behaftet, dort die Nachtreter des Auslandes; wieder Andere sehen wir, welche charakterlos hin- und herschwanken zwischen allen möglichen Richtungen und Aufgaben. Endlich fing man an, was man nicht mehr durch die innere Gewalt der Sache erreichen konnte, in Aeusserlichkeiten zu suchen, man lernte der Menge schmeicheln und ihr das bieten, was niedere Lust wünscht. Hier begegnen uns die Vertreter des Unsinn, zu deren Führer sich v. Flotow in seiner „Martha“ aufgeschwungen hat, seit er die bessere Richtung in „Stradella“ verliess. Hier auch treffen wir die ausgesprochenste künstlerische Gesinnungslosigkeit. Alles, was in neuerer Zeit auf dem Gebiete der Oper Glück gemacht hat, wird bei den Haaren herbeigezogen, und muss wohl oder übel eine Stelle finden, damit, wirkt die eine Nummer nicht, wo möglich eine andere einen Erfolg gewinnt. Ein lustiges Trinklied muss vorkommen, seit das in „Stradella“ Glück gemacht hat, Männerchöre, der nöthigen Abwechslung wegen, eine sentimentale Romanze, wenn sie auch ganz unberechtigt ist, damit für die nöthige Rührung gesorgt wird, Gebete, Arien, die, während Alles zur Flucht drängt, noch gesungen werden u. s. w. Sie sehen, dass sich für die gegenwärtige Oper leicht Recepte schreiben lassen. Das Publicum aber war so herabgestimmt in seinen Forderungen, dass es sich befriedigt zeigte, wenn auch sonst Unsinn in Menge geboten wurde, und dem Tonsetzer jedes höhere Bewusstsein über die Forderungen eines wahren Kunstwerkes mangelte, jedes höhere, über das blos musikalische hinaus-

gehende Streben. So war es dahin gekommen, dass man an eine Oper am wenigsten mit der Erwartung hinzutrat, ein echtes Kunstwerk vor sich zu haben. Ueberall erblicken wir die Unfähigkeit, die wahrhafte Aufgabe der Neuzeit im grossen und hohen Sinne zu fassen. Statt eines solchen Strebens, statt eines Lossteuerns auf das Ziel in gerader Richtung sehen wir die Tonsetzer allerhand Seitenwege einschlagen. Die Künstler wollten die Früchte geniessen, ohne sich der nothwendigen Arbeit unterzogen zu haben. Was sie nicht durch wahrhafte Ueberwindung der Aufgabe erlangen konnten, Erfolge, Popularität, suchten sie um jeden Preis, durch Aufgeben des Besseren, durch Charakterlosigkeit, durch Concessionen nach allen Seiten zu erringen. Es fehlte der Glaube an die siegende Kraft der Wahrheit auch in der Kunst, es fehlte der Muth, der das, was er für das Beste erkannt hat, will, abgesehen von allem Beifall oder Missfallen. Dabei war die Stellung zum Publicum eine durchaus schiefe, die Berücksichtigung seiner Forderungen eine unrichtige. Sind doch noch jetzt selbst sehr tüchtige Männer nicht darüber hinausgekommen, von der Oper vor allen Dingen zu verlangen, dass man Melodien mit nach Hause nehmen könne! War es unter diesen Umständen dem Publicum zu verdenken, wenn es vorzugsweise diese Forderung stellte? Das Publicum hält sich an das Gefühl und den Reichthum der Phantasie, an das unmittelbar Lebendige. Höhere Kunstanschauung, höheren Kunstverstand weiss es weniger zu schätzen. Die Forderung melodischen Reichthums ist nun in der That der Anfang und das Ende, das A und das O, nicht aber das, was dazwischen liegt, und dessen ist ausserordentlich viel im Alphabet. Melodische Kraft ist die erste Bedingung eines Erfolges. Indess kann sie vorhanden, das Uebrige jedoch so unzulänglich, ja widerwärtig sein, dass das Dasein derselben nicht das Geringste für die höhere Bedeutung entscheidet. In allen derartigen Fällen ist das Wahre dies, dass neben entschiedener Naturkraft in gleicher Weise der höhere Kunstverstand in einem Kunstwerk zur Erscheinung kommen soll. Das Publicum ist daher berechtigt mit jener Forderung, dieselbe darf jedoch nicht als die einzige ausgesprochen werden. Kritik sowol wie Künstler aber haben gerade darauf Gewicht gelegt und vergessen, dass es an ihnen ist, diese Einseitigkeit zu ergänzen und die höhere Kunstanschauung aufrecht zu erhalten. Auch den specifisch-musikalischen Werken gegenüber, natürlich solchen, welche von der höheren Aufgabe keine Ahnung haben, ist das Publicum nach einer Seite hin im Recht, wenn es davon Nichts wissen will. Statt dessen hat man dasselbe als unfähig, die Trefflichkeiten alle zu würdigen, bezeichnet. Hier ist das Wahre,

dass man es nur dann schelten mag, wenn es bei dem Vorhandensein wirklicher Meisterwerke die italienischen Trivialitäten vorzieht. In gewissem Sinne aber ist es der Menge nicht zu verargen, wenn sie dem pikanten Unsinn einer „Martha“ vor langweiliger, ungeschickter Tüchtigkeit den Vorzug giebt. Das Bessere in diesem Falle natürlich ist, dass das Gediegene so weit als möglich Elemente in sich trägt, welche die Menge fesseln, wie wir dies bei Mozart erblicken. — In der Gegenwart hat das Publicum — um dies im Allgemeinen noch beizufügen — die meisten Schaffenden überflügelt. Stellt sich sonst das Verhältniss des Einzelnen und des Publicums als das inniger Wechselwirkung dar, so sind jetzt die Künstler hinter den Forderungen der Menge zurückgeblieben, und die letztere, in ihrem wahren Bedürfniss nicht befriedigt, hält sich nun an das, was mit dem Schein einer wirklichen Lösung der Aufgabe täuscht. Eine Seite, welche zündet, muss das, was gefällt, stets besitzen. Die Menge aber wird leicht durch den Schein hintergangen, und so geschieht es, dass ihr Beifall das Albernstes treffen kann, und doch zugleich auch das Kennzeichen für das Höchstgelungene ist. Wir haben in dieser Erscheinung den Unterschied wahrer und falscher Popularität. Wahre Popularität ist das Höchste, was erreicht werden kann; falsche dagegen tritt in die eben berührte schiefe Stellung zum Publicum.

Unter solchen Umständen, sollte man meinen, wäre es der Beruf der Kritik gewesen, bestimmend einzugreifen, das höhere Bewusstsein auszusprechen. Was die „Neue Zeitschrift für Musik“ betrifft, so habe ich schon vor Jahren auf die neuen Aufgaben für die Oper, auf die Nothwendigkeit einer fortbildenden Reform, hingewiesen. Manches davon ist vielleicht nicht ohne Erfolg geblieben, und wir sehen namentlich seit dieser Zeit den Dialog mehr und mehr verdrängt. Allgemein verbreitet indess war die Einsicht in die Nothwendigkeit eines Umschwunges damals noch nicht. Wie wäre es sonst auch möglich gewesen, dass uns bis auf den heutigen Tag Werke geboten werden konnten, welche so weit zurück sind, dass sie das vorige Jahrhundert zu ihrem Ausgangspunct zu nehmen scheinen. Der Umstand, dass die Kritik selbst nicht über die Hauptpuncte dessen, was nothwendig ist, sich einigen wollte, dass sie in ihren Meinungen nach den verschiedensten Seiten auseinanderging, hat hier unglaublich geschadet. Eine wesentliche Ursache der noch gegenwärtig nicht ganz beseitigten Unklarheit auf praktischem Gebiet liegt in Wahrheit in diesem Mangel an Uebereinstimmung von Seiten der Kritik. Vorzugsweise nahm dieselbe einen musikalischen Standpunct im engeren Sinne ein; sie vertrat die-

selbe Richtung, welcher auch die soliden deutschen Musiker huldigten, ohne zu freierer Betrachtung sich zu erheben. Vergewärtigen Sie sich beispielsweise, wie selten man eine unbefangene Würdigung der drei musikalisch bedeutendsten Nationen, der wechselseitigen Beziehungen derselben zu einander findet. Unsere Musiker, unsere Kritik kämpfen so oft gegen das Ausländische, vom specifisch-deutschen Standpunct aus, ohne Bewusstsein, dass das Deutsche in seiner Einseitigkeit einer anderen gegenübertritt, dass das Deutsche in seiner Einseitigkeit und Ausschliesslichkeit ebenfalls nur ein relativ Berechtigtes ist, kämpfen im Sinne eines beschränkten, engherzigen, nicht eines hohen, in sich starken Nationalbewusstseins. Schlagend zeigt sich die Einseitigkeit dem Publicum gegenüber. Man hat es dem Publicum sehr übel genommen, dass es in den unzulänglichen deutschen Werken keine Befriedigung fand, man hat die grosse Berechtigung seiner Forderungen verkannt. Der Umstand, dass das Publicum allerdings auch das Schlechteste sich bieten lässt und ihm Beifall klatscht, hat diese Einseitigkeiten hervorgerufen, hat höher strebende Musiker das Berechtigte seines Urtheils verkennen lassen und sie gewöhnt, in einseitiger musikalischer Tüchtigkeit sich und den Kunstgenossen zu genügen.

Auch die allgemeinen deutschen Verhältnisse sind einer die Höhe der Zeit behauptenden Oper, welche die Nation in ihrer Gesamtheit erfassen soll, nicht günstig gewesen. Diese Verhältnisse waren zwar auch früher schon zum Theil dieselben. Damals aber, bei einem noch weitaus ergiebigeren Boden für die Production und bei noch ungeschwächter Empfänglichkeit der Aufnehmenden, waren dieselben noch nicht von so allseitig bestimmendem Einfluss.

Deutschlands Eigenthum ist auf allen Gebieten, im Leben, in Wissenschaft und Kunst, die Zersplitterung. Diese Zersplitterung, auch die äussere, politische, hat ihre bedeutenden Resultate gehabt. Sie ist Ursache der weit verbreiteten Bildung. In Frankreich concentrirt sich Alles auf Paris. Je weiter Etwas von diesem Brennpunct abliegt, um so mehr erscheint es vernachlässigt. Deutschland hat viele derartige kleinere Centralpuncte und konnte daher auch von hier aus mehr nach allen Seiten Intelligenz ausstrahlen. Wir haben ferner in Folge davon einen viel grösseren Reichthum eigenthümlicher Bestrebungen. In Frankreich folgt Alles dem Geschmacke der Hauptstadt, bei uns begegnen wir bei den verschiedenen Stämmen in den verschiedenen Staaten überall gesonderten, selbstständigen Richtungen. Das sind in der That grosse Vorzüge, und darin liegt hauptsächlich die Ursache, dass Deutsch-

land auf allen Gebieten so eigenthümlich auftritt. Aber es begegnen uns auch grosse Mängel in Folge dieser Erscheinung, Mängel, welche uns gegen unsere Nachbarn weit zurückstellen. Besitzt Frankreich überwiegend die Einheit ohne reichgegliederte Unterschiede, so besitzen wir die Unterschiede ohne die umfassende, Alles bewältigende Einheit. Es zeigt sich darum bei uns so wenig Gemeinschaftliches in dem Geschmacke des Publicums, es mangelt uns darum ein grosser, allgemeiner Kunststil. Jede kleine Residenz, jede bedeutendere Stadt will etwas Anderes, und die Künstler kommen dem entsprechend aus der Menge der particularen Richtungen nicht auf die Höhe einer allgemeinen, grossen, nationalen. Die Kunstwerke tragen einen nur localen Charakter. Dies wirkt zurück auf die Aufnahme und Geltung derselben. Ein künstlerischer Sieg in Paris ist ein Erfolg für ganz Frankreich; in Deutschland hat der Künstler im günstigen Falle nur in der Stadt, wo sein Werk zur Aufführung kommt, einen Erfolg, und an jedem anderen Orte muss er von Neuem beginnen und auf Leben und Tod kämpfen; ja die Städte selbst rivalisiren mit einander, und was hier gefallen hat, missfällt darum dort.

Deutschlands Befähigung für Kunst ist die grösste; unter allen Völkern der Erde gehört es zu den am reichsten dafür begabten. Trotzdem ist das künstlerische Element nicht ein vorwaltendes in dem Nationalcharakter; Deutschland bietet nicht den günstigen Boden für die Kunst, wie z. B. Italien, Griechenlands gar nicht zu gedenken; ein hausbackenes, unschönes, prosaisches Wesen tritt sehr oft der Ausbreitung erhöhten Kunstsinnens feindlich entgegen. Auch die theoretische Einsicht in das Wesen der Kunst ist in weiteren Kreisen noch gar nicht gross, obschon seit hundert Jahren bei uns gerade in dieser Beziehung Unsterbliches geleistet worden ist. Die tiefe, unendliche Bedeutung des Schönen ist, von den Männern der Praxis namentlich, noch gar nicht erkannt, und wir sehen darum die Aesthetik und Kunstlehre, die Kunstgeschichte, gerade die wichtigsten Bildungsmittel, fast noch überall von den Unterrichtsanstalten ausgeschlossen, und weit Unwesentlicheres findet, in neuerer Zeit namentlich, z. B. auf unseren Gymnasien, eine ganz unpassende, den Bildungszwecken nicht entsprechende Bevorzugung. Deutschlands Befähigung für die Kunst ist gross, aber überwiegend doch ziemlich einseitig. Ein wesentliches Element, Tiefe, Innigkeit der Empfindung ist vorhanden, aber es fehlt diesem häufig der ideale Schwung. Beiläufig bemerkt, so erklärt sich hieraus — um nur ein Beispiel zu erwähnen —; wie es möglich war, dass wir uns so lange den Unsinn des gesprochenen Dialogs in der

Oper konnten bieten lassen. Deutschlands Interesse an der Kunst ist so häufig nur ein stoffliches, mit Hintansetzung der künstlerischen Form. Wurde nun eine Ergänzung dieser Einseitigkeit durch die Lehre in weiteren Kreisen bis jetzt immer versäumt, so konnten die Folgen derselben nicht ausbleiben in einer Kunstsphäre, welche es mit der Gesamtmasse zu thun hat.

Was die Gegenwart betrifft, so kommen hier noch erschwerende Umstände in Menge hinzu, welche gerade in dem Wesen dieser Zeit begründet sind. Das vorige Jahrhundert war hausbacken, prosaisch; das gegenwärtige hat im Vergleich mit solchen Zuständen ausserordentliche Fortschritte gemacht; es ist schwungvoller, genialer; aber das vorige Jahrhundert besass, wie ich schon erwähnt, einen saftreicheren, gesünderen Boden. Die Gegenwart, eine Zeit des Ueberganges, bietet durchaus nicht mehr das Feste, in sich Geordnete; nicht mehr eine solche unbezweifelte und unangefochtene Grundlage. Abgesehen jetzt von aller Kunst, so ist die Gegenwart die Zeit der Auflösung der früheren Weltanschauung; die Zeit ringt nach Erneuerung aus den innersten Tiefen heraus, nach Neugestaltung aller Sphären des Daseins. Dass eine Epoche des Zusammenbrechens aller bisherigen Stützen nicht eine für die Kunst günstige sein kann, leuchtet ein. Aus den früheren Formen ist Geist und Leben entflohen; wir haben nur noch ein äusserliches Bestehen derselben, eine Scheinexistenz; der neue Geist aber hat sich die neuen Formen noch nicht zu schaffen vermocht. So sehen wir jenes innerlich Ungesunde, Gemachte und Hohle, jene Lüge und Heuchelei, welche das gesammte Dasein durchdringt, den Fluch unserer Tage. Dadurch wird die gesündeste Natur vergiftet, innerlich untergraben und ein frisches Schaffen ist unmöglich.

In Griechenland war die Kunst das Absolute, in der christlichen Zeit trat das Christenthum an diese Stelle. War sie dort der Ausdruck eines in sich einigen Nationallobens, so hier die Offenbarung einer grossen Welt des Geistes, welche beinahe zwei Jahrtausende beherrschen sollte. In beiden Fällen erscheint sie uns getragen von diesen Mächten, gehoben durch dieselben, gross und bedeutend durch diesen Hintergrund. Noch in den Jahrhunderten der Neuzeit zeigt uns die jüngste der Künste, die Tonkunst, dieses grosse Schauspiel, als sie in Italien den Katholicismus verherrlichte, in Deutschland, als sie, eine echte Kunst des Volkes, dem Protestantismus zum Ausdruck diente, und hier eine reiche, weitausgreifende Entwicklung fand. Mit dem Zurücktreten dieser beiden Glaubensbekenntnisse jedoch von dem Gipfel ihrer Macht, als die Tonkunst zugleich den Schritt in die Welt hinaus that, verliert dieselbe ihre bis-

herige Stellung, Ausdruck einer grossen geistigen Welt zu sein, welche zugleich das gesammte Volk durchdrang, sie verliert ihren Boden im Volke, und erscheint mehr und mehr nur als das Organ einer besonderen Sphäre. Was Deutschland betrifft, so habe ich schon vor Kurzem nachgewiesen, dass Poesie und Musik nicht mehr der unmittelbare Ausdruck des Nationallebens waren, im Gegentheil, ihre Heimath in einer geistigen Welt fanden. Beide schieden sich von jenen grossen Mächten und wurden Eigenthum einzelner reichbegabter Persönlichkeiten, welche ihre eigene Welt in sich aufbauten. Wir haben darum in neuerer Zeit die Erscheinung, dass beide ausschliessliches Eigenthum der Gebildeten wurden, nur in dieser Sphäre wurzelten, den Boden im Volke aber verloren und sich in vereinzelte Subjectivitäten zersplitterten. Darum im weiteren Verlaufe jene Kunst der Vornehmen und Gebildeten, darum jener Vorwurf, welcher insbesondere der Tonkunst gemacht wurde, dass dieselbe knechtisch sei und verweichliche, ein durchaus unbegründeter Tadel, wenn er das Wesen der Kunst selbst trifft, ein vielfach begründeter, wenn er die eben bezeichnete Erscheinung meint.

Betrachten wir ferner die theatralischen Verhältnisse, so gestaltet sich hier das Urtheil fast noch ungünstiger.

So grosse Summen alljährlich für die Bühne verausgabt werden, für die höhere Kunst geschieht selten Etwas. Es ist sehr oft ausgesprochen worden, dass unsere Theater Kunsttempel durchaus nicht genannt werden können, dass sie nur da sind, einer genussstüchtigen Menge Zerstreuung zu bieten. Von oben wurde in Deutschland mit seltenen Ausnahmen die Kunst meist nur als ein Amusement, geeignet, den Glanz der Höfe zu erhöhen, betrachtet. Oft herrschen einseitig und ausschliesslich die Privatliebhabereien der Fürsten auf den Hoftheatern. Die Stadttheater aber sind zu sehr auf Geldspeculation angewiesen, sie müssen zu sehr die heterogensten Forderungen befriedigen, als dass sie die künstlerischen Gesichtspuncte zu den leitenden machen könnten. Eine höhere Ansicht von der Kunst vermochten die schaffenden Künstler durch diese Anstalten nicht zu gewinnen. Ja selbst im engeren Sinne war das Verhältniss der Künstler zu dem Theater ein unergiebiges, und nicht einmal die Aufmunterung wurde ihnen geboten, welche ein erleichterter Besuch derselben gewähren kann, denn während die Officiere der Garnison an manchen Orten allabendlich in bestimmter Zahl freien oder im Preise ermässigten Zutritt hatten, geschah dies bei Künstlern gar nicht, oder nur ausnahmsweise, oder nicht bei Unbemittelten, sondern solchen, welche einer derartigen Erleichterung nicht mehr bedurften. Es ist Mode ge-

worden, die Theaterdirectionen herunterzureissen; die Vernachlässigung der Kunst und der Künstler ist ein stehender Artikel des Tadels für dieselben. Kann ich nun zwar in denselben nicht in diesem Grade einstimmen, kann ich es insbesondere den Directionen nicht verdenken, wenn sie deutsche Opern nicht aufführen wollen, so lange dieselben nicht besser sind, als es der Fall war, so lange dieselben in der Regel Fiasco machen, so ist doch so viel richtig, dass nach ganz anderen Grundsätzen zu verfahren, dass eine neue Organisation nothwendig wäre, wenn Etwas im Interesse der Kunst und der Künstler geschehen sollte. — Die niedrige Stellung der Theater, die niedrige Ansicht von der Aufgabe derselben musste natürlich auch rückwirkend sich äussern auf die darstellenden Künstler, Sänger und Sängerinnen, auf das Bewusstsein derselben von der Bedeutung ihres Berufs. Ist die Bühne eine Anstalt für das öffentliche Vergnügen, so sind auch die Ausführenden nur für diesen Zweck da. Statt höherer Weihe, statt der Begeisterung sehen wir daher hier die niedrigsten Leidenschaften. Statt in dem Gesamtorganismus des Kunstwerks aufzugehen, die höchste Ehre darin zu finden, ein würdiges Glied desselben zu sein, sehen wir das Hervortreten der Persönlichkeit der Darstellenden, welche die Schöpfung des Künstlers für ihre Zwecke ausbeuten. Noch immer sind sie über jene, auf dem niederen Standpunkt der italienischen Oper berechnete, bei uns aber abgeschmackte Forderung nicht hinaus, dankbare Rollen zu erhalten. Einflussreich aber, wie Sänger und Sängerinnen sind, konnte dieser Umstand nicht ohne Folgen sein für die Componisten, welche sich, wie in Italien, anbequemen mussten, und das Ziel einer höheren Oper darum noch mehr aus den Augen verloren. — Dass die niedrige Ansicht von der Kunst und den Aufgaben der Bühne auch die Entsittlichung der Darstellenden mit sich brachte, sei nur beiläufig erwähnt. Es lag in dem Wesen der Sache, dass eine gewisse Liederlichkeit nicht zu beseitigen war. Eine höhere Kunstanschauung rechtfertigt das Zurschautragen des Körpers; mangelt eine solche, ist Eitelkeit die Basis, so wird die künstlerische Freiheit leicht zur Frechheit, namentlich bei dem weiblichen Geschlechte.

Ich kann natürlich hier diese Momente nur berühren, da eine weitere Ausführung uns von dem Ziele der gegenwärtigen Darstellung zu weit ablenken würde.

Fassen wir alle Umstände zusammen, so bedarf es keiner Bemerkung, wenn unser Resultat das schon im Eingange ausgesprochene ist. Auf diese Weise haben sich die bezeichneten Opernzustände gebildet, und fast möchte man sich wundern, dass unter solchen Bedingungen,

namentlich was die Zahl der Werke betrifft, noch das geleistet wurde, was uns ein Blick auf das Vorhandene zeigt.

In den letzten 40—50 Jahren waren es u. A. namentlich folgende Tonsetzer, welche in Deutschland auf dem Gebiete der Oper thätig waren, zuerst: Wolfram, Reissiger, Gläser, Lobe, Lindpaintner, Chélard, Krentzer, Ries, Lortzing; weiter sodann in neuerer und neuester Zeit: Hiller, Kalliwoda, Kittl, Krebs, F. und V. Lachner, v. Flotow, C. A. Mangold, Lux, Hoven, G. Schmidt, Dorn, Taubert, Sobolewski, Herzog Ernst von Coburg, Litloff, Esser, Fesca, Nicolai, Rosenhain, Schindelmeisser, Saloman, Benedict, Doppler, Kücken, Lwoff, Markull, Pabst, Schlösser, Bott, Offenbach, Suppé, Straup; auf der Leipziger Bühne wurden neue Opern gegeben von C. F. Becker, Brandenburg, Conrad, David, Rietz, Dessauer, Hentschel, Netzer, Westmeyer. Von Einigen der Genannten haben die Werke derselben auch noch eine weitere Verbreitung gefunden. Endlich nenne ich von in neuester Zeit vorzugsweise hervorgetretenen Operntonsetzern: Abert, Bruch, Naumann, Langert, Löwe, Herther, Reinecke, v. Holstein.

Es kann natürlich nicht in unserem Plane liegen, diese Tonsetzer und die Werke derselben einer genaueren Besprechung zu unterwerfen. Gesetzt auch, dass wir uns einer solchen Aufgabe unterziehen wollten, so würde schon der eine Umstand, dass die meisten dieser Werke nicht gedruckt und also nicht zu allgemeinerer Kenntniss gelangt sind, die Ausführung erschweren oder wol gar unmöglich machen. Nur beispielsweise, um das Gesagte zu erhärten, sei einiger Erscheinungen der älteren Zeit gedacht.

Ries hat Bedeutenderes auf dem Gebiete der Instrumental-, namentlich der Pianofortemusik geleistet; seine Opern: „Die Räuberbraut“ und „Die Hexe von Gyllenstern“ machten kein grosses Glück. **Wolfram**, Bürgermeister von Teplitz, vermochte nur eine momentane Beachtung zu finden; es ist Mittelgut, was er gegeben hat. Er besitzt gute Kenntnisse, aber kein hervorragendes Talent. Grösseres Aufsehen erregte **Chélard**, und die Folge war, dass er den Ruf als Kapellmeister nach Weimar erhielt. Es war indess nur ein vorübergehendes Interesse, welches er erweckte. Beliebter war **Gläser**, 1830 am Königsstädtischen Theater in Berlin, später in Kopenhagen, dessen Oper „Adlers Horst“ sich überall Bahn brach und eine Zeit lang gegeben wurde, auch neuerdings wieder aufgeführt worden ist. **Lindpaintner** (1791—1856) hat sich einen bekannten Namen als Tonsetzer überhaupt erworben, besonders durch seine Lieder, mit seinen Opern vermochte er nicht durchzu-

dringen. Glücklicher darin war **Conradin Kreutzer** (1782—1849), namentlich mit seinem „Nachtlager in Granada“, obschon auch er seine Popularität seinen Liedern und seinen Gesängen für Männerstimmen verdankt. Eine der hervorstechendsten Erscheinungen ist **Carl Gottlieb Reissiger** (1798—1859), sowol was Bildung, als auch was Talent betrifft. Aber auch seine Opern haben im Ganzen nur eine geringe Verbreitung gefunden, und die Beliebtheit, welche er namentlich in den dreissiger Jahren besass, verdankt er seinen Liedern und Trios für Pianoforte und Streichinstrumente. Entsteht die Frage, wie es gekommen, dass seine Erfolge auf dem Gebiete der Oper nicht dem entsprachen, was man erwarten konnte, so liegt die Antwort darin, dass Reissiger nicht den Muth besessen hat, eine bestimmte Richtung zu wollen, dass ihm entschiedener Charakter fehlte. Er hat zu sehr um den Beifall aller Parteien gebuhlt, und es darum — eine nothwendige Folge — keiner recht gemacht. Eine liebenswürdige Persönlichkeit, aber minder bestimmt und fest, ist er, wie so viele Künstler unserer Tage, ein Opfer der Gesellschaft geworden. **Albert Lortzing** (1803—1851) ist unter den Kleinen der Grösste; er konnte Beliebtheit erlangen, da er fast der einzige war, welcher das Gebiet der komischen Oper bebaute.

Unter den weiterhin genannten Tonsetzern finden wir Repräsentanten der soliden deutschen Richtung, tüchtige, zum Theil ausgezeichnete Musiker, denen aber häufig die Kenntniss der gegenwärtigen Bedingungen für die Oper mehr oder weniger mangelt; wir finden Solche, welche sich dem Auslande anschliessen; wir finden Unentschiedene, welche nicht recht wissen, was sie sollen; wir finden endlich Diejenigen, denen der Beifall der unwissenden Menge aus allen Ständen das höchste Gut ist.

Noch Vieles wäre hinzuzufügen, wenn ich dem hier Berührten eine weitere Ausführung geben wollte; ich glaube aber, dass dasselbe für den gegenwärtigen Zweck genügt. Es ist Zeit, dass ich mich zum Abschluss aller bis jetzt eingeleiteten Betrachtungen über die Oper wende.

Erinnern Sie sich dessen, was ich als das allgemeinste Entwicklungsgesetz schon oft ausgesprochen habe. Die früher getrennten Richtungen fanden in Mozart ihre organische Einigung. Später sehen wir dieselben wieder auseinandergehen, so jedoch, dass der Durchgang durch den Einigungspunct sichtbar bleibt. Je weiter man sich im Laufe der Zeit wieder von diesem entfernte, um so mehr machte sich auch die frühere Einseitigkeit geltend, so dass wir im weiteren Fortgang eine Steigerung bis zum Extrem erblicken. Im Gegensatz zwar zur Kirchenmusik, welcher der Boden entzogen war, und die darum ihre

frühere Wesenheit ganz einbüßen musste, sehen wir hier noch einen grossen Reichthum von schöpferischer Kraft, wir haben das vor uns, was die Grösse der Neuzeit bildet, zugleich aber gewahren wir durch fortgehende, einseitige Steigerung einen immer tieferen Verfall. Frankreich, anfangs bedeutend, die Opernaufgabe am grossartigsten fassend, hat die innere Gedicgenheit, die innere Wahrheit in seinen Schöpfungen verloren. Wir müssen dieselben raffinirt, hohl, gespreizt nennen, und erblicken bei Meyerbeer das Grösste, das Ideal der Zeit, zur Caricatur verzerrt. Deutschland hat, wie wir soeben sahen, einer einseitigen Steigerung des musikalischen Elements sich hingegeben, und ist darin untergegangen. Hausbacken, dürrfüßig, philisterhaft waren darum seine Leistungen in neuerer Zeit in der grossen Mehrzahl, und die Entwicklung auf diesem Standpuncte und unter diesen Voraussetzungen war daher bei ihrem Endpuncte angekommen: die deutsche Oper hatte sich vollständig ausgelebt. Trotz aller Mängel aber wussten Frankreich und Italien in der Oper noch immer, was sie wollen und sollen: Deutschland wusste dies nicht, es zeigte sich in eine Unzahl individueller Meinungen und Bestrebungen zersplittert, und musste darum die Herrschaft des Auslandes innerhalb seiner Grenzen dulden. Das ist das Schicksal Deutschlands zu allen Zeiten, wo seine Kraft erlahmt, und ohne Beispiele aus anderen Gebieten zu entlehnen, dürfen wir uns nur an die Zustände zu Anfang dieses Jahrhunderts und die damalige Herrschaft der französischen Oper erinnern, um, abgesehen von der späteren Zeit, dafür eine Bestätigung zu erblicken. Die europäische Musik bildet trotz der unterschiedenen, nationalen Stile ein grosses Ganzes, worin jeder derselben die augenblickliche Herrschaft erringt, wenn ihm gerade für diesen Moment die höhere Berechtigung innewohnt. Grundfalsch muss ich es daher nennen, wenn so Viele bei uns über diese Herrschaft des Auslandes klagen, statt zu erkennen, dass sie begründet ist, dass die Mangelhaftigkeit der vaterländischen Leistungen die Schuld trägt. Entsprechend dem allgemeinen Entwicklungsgesetz auf dem Gebiete der Oper hatten wir uns in ein spezifisches Deutschthum verbissen. Es erscheint diese Richtung als der Abschluss der nach-Mozart'schen Wendung unserer Kunst, ist aber von dem Geist der Geschichte längst gerichtet. Allerdings ist die Erfassung des Nationalen die Aufgabe der Gegenwart, wie überall, so auch in der Oper, die wirkliche Erfassung deutschen Wesens nach der ganzen Tiefe und Höhe, wie dasselbe das Volk in sich trägt, aber das Nationale besteht jetzt nicht mehr darin, dass es zugleich mit gewissen Mängeln und Einseitigkeiten verbunden ist,

nicht mehr darin, dass man sich in diesen seinen Fehlern gefällt, dass man das Fremde ausschliesst, im Gegentheil darin, dass man die Arbeit aller anderen Völker zu eigener Steigerung und Vervollkommnung verwendet. In der Gegenwart darum noch einen specifisch deutschen Standpunct mit allen seinen Mängeln ausschliesslich vertreten zu wollen, ist ein ausserordentlich zweifelhafter Ruhm, und wir haben eben aus diesem Grunde die Erscheinung, wie einer beschränkten Nationalität der Anschluss an Ausländisches gegenübertritt. Das Ziel der europäischen Entwicklung überhaupt ist dies, dass die einzelnen Staaten und Stämme in einander geistig aufgehen, sich geistig durchdringen, dass sie ein grosses Ganzes bilden, worin das Nationale nur noch einen Schmuck, eine individuelle Färbung gewährt. Dasselbe ist auch die Aufgabe auf dem Gebiete der Kunst, der Oper, und es wiederholt sich daher die Mozart'sche, wenn schon in einem ganz anderen Sinne. Mit dem ausschliesslich Nationalen ist jetzt nicht mehr von der Stelle zu kommen; es sei bewahrt, sei erhalten, zugleich aber in einen höheren, universellen Zusammenhang aufgenommen. Eine solche Richtung erblicken wir, obschon, wie erwähnt, in durchaus falscher Lösung, bei Meyerbeer, und es liegt darin der Grund seiner Geltung. Die Menge findet hier ihre Forderung am meisten befriedigt, da sie den Schein von der Wahrheit nicht zu trennen vermag. Die Mozart'sche Aufgabe wiederhole sich, sagte ich soeben, wenn auch in einem ganz anderen Sinne. Erblicken wir Mozart auf einer universellen Höhe, welche ausschliesslich Resultat der Kunstentwicklung ist, so ist es jetzt die Aufgabe, bis zum innersten Kern der Nation vorzudringen, den Boden im Volke zu gewinnen, aber von hier aus sich, wie Faust sagt, zur ganzen Menschheit zu erweitern.

Mit Entschiedenheit muss, wie ich bisher schon angedeutet habe, ausgesprochen werden, dass auf der Grundlage des Bisherigen Nichts mehr zu leisten ist. Die Grundbedingung erneuten Schaffens besteht in einer Erneuerung des gesammten Lebens, in der entschiedenen Geltung einer neuen Weltanschauung. Damit ist keineswegs, wie vielleicht Mancher meint, das Ziel in eine weite, unabsehbare Ferne gerückt. Schon jetzt, schon in der Gegenwart besitzen wir diese neue Weltanschauung, welche neue Stimmungen in ihrem Gefolge hat, nur dass dieselbe jetzt noch nicht alle Sphären des Daseins durchdrungen hat, noch von dem weitverbreiteten Alten in ihrer Geltung und Ausbreitung gehemmt wird. Seit mehr als drei Jahrzehnten sucht die Zeit nach neuen Stimmungen, seit die Behaglichkeit der Restauration vernichtet wurde durch die Stürme, welche über Europa heraufzogen, seit

Heine in Deutschland die hohle und gespreizte Gefühlsüberschwänglichkeit, diesen falschen Idealismus, die falsche Romantik durch seinen Spott, seine Frivolität vernichtete, um den Boden für das Neue zu bereiten. Das gesammte Empfinden ist seit dieser Zeit ein anderes geworden. Die Zurückbleibenden freilich nehmen ihren Ausgangspunct immer noch von dem Bestehenden, wurzeln in diesem Alten, Abgelebten, und so haben wir die besprochenen traurigen Erscheinungen der deutschen Oper. Die Künstler der Zukunft dagegen finden ihren Mittelpunct in der neuen Weltanschauung, und je entschiedener ihnen der Bruch mit der Gegenwart gelingt, mit um so grösserer Sicherheit sind sie im Stande, das neue Gebäude aufzuführen. Ich habe mich in allem Bisherigen bestrebt, der grossen Vergangenheit ihr Recht angedeihen zu lassen; um so weniger wird es jetzt befremden, wenn ich offen ausspreche, dass unsere Zeit nicht mehr ihren adäquaten Ausdruck in der classischen Tragödie und in der classischen Oper der Vergangenheit zu finden vermag. Schon ist ein grosser Schritt darüber hinaus geschehen, und wir sehen, wie ein neues Ideal Gestalt gewonnen hat. Natürlich ist dies zur Zeit nur erst in einzelnen Thatsachen erkennbar, es tritt als eine Vorausnahme der Zukunft auf, weil die Wirklichkeit noch keine ihm durchgängig und vollständig entsprechende ist. Auch auf dem Gebiete der dramatischen Poesie regt sich ein neues Leben; namentlich auf dem der Oper ist eine grosse Erscheinung namhaft zu machen, der es gelungen ist, mit dem Bisherigen vollständig zu brechen, eine neue Weltanschauung zu eröffnen, ihren Boden im Reiche der Zukunft zu gewinnen. Dies ist, wie Sie wissen, Richard Wagner. Fragen Sie, worin das Wesen des Neuen besteht? In Allem, was ich bisher tadelnd über die Oper der neueren Zeit ausgesprochen habe, liegt schon die Andeutung dessen, was nothwendig ist. Das Neue besteht nicht in einzelnen Erweiterungen und Verbesserungen, in einem Fortschritt nach einer Seite hin; die gesammte Geistesrichtung ist eine andere, und aus derselben müssen nach jeder Seite hin Umgestaltungen erfolgen. Grundbedingung aber ist, dass der Künstler aus der bisherigen beschränkten Gemüthlichkeit und Bewusstlosigkeit heraustrete. Er soll wissen, dass eine neue Geisteswelt aufgegangen ist, aus der er seine Nahrung zu entnehmen hat, nicht aus dem, was um und neben ihm zusammenstürzt. Ich verlange Intelligenz; jener beschränkte Horizont, der uns so oft entgegentritt, ist nicht mehr geeignet, die Gesamtheit zu fesseln. Ich verlange, dass das Neue mit so unzweifelhafter Sicherheit in dem Künstler der Zukunft Raum gewinne, dass er alles Störende aus sich auszuschneiden vermag. Die alte Naivität ist verloren gegangen, jenes gesunde, freu-

dige, durch Zweifel unbeirrte Schaffen, ein neuer Boden aber noch nicht gewonnen. Ich verlange, dass der Künstler der Zukunft den Process des Zweifels und der Unsicherheit, sowol in künstlerischen wie in allgemein menschlichen Dingen, vollständig in sich durchgemacht habe, wozu freilich eine lange und weitausgreifende Entwicklung gehört, damit er durch die Reflexion hindurch und nach Beseitigung derselben zu neuer Unmittelbarkeit und Naivität zu gelangen im Stande sei. Wagner liefert uns dafür ein schlagendes Beispiel. Er hat aus den Wogen des Zweifels und der Unsicherheit heraus jenes feste Land der Zukunft wieder gewonnen. Unter solchen Voraussetzungen muss der Künstler die Einsicht erlangen, dass die Oper nach jeder Seite hin einer Erneuerung bedarf, nach Form und Inhalt, nach Seite der Dichtung und der Musik.

So viel, was das Letzterwähnte betrifft, hier vorläufig und nur im Vorübergehen, zum Abschluss dieser Betrachtung. In einer späteren Vorlesung werden wir dieser grossen Umgestaltung ausschliesslich unsere Aufmerksamkeit zu widmen haben.

Es bleibt mir jetzt noch übrig, zum Abschluss dieser Betrachtung der Kunst der Ausführung, des Gesanges und der dramatischen Darstellung, der grossen Sänger und Sängerinnen in der ganzen durchlaufenen Epoche wenigstens im Vorübergehen mit einigen Worten zu gedenken. Es geschah in meiner bisherigen Darstellung überhaupt nur erst zweimal, dass ich der ausführenden Kunst Erwähnung that: zuerst in der 6. Vorlesung, in der ich die erste Entwicklung der Gesangkunst und Instrumentalvirtuosität in Italien besprach, und sodann am Schlusse der vorigen, wo ich den Streit zwischen deutscher und italienischer Gesangsweise und Gesangsmethode berührte; ich verwies am zuerst angeführten Orte ausdrücklich auf spätere Erörterungen über diesen Gegenstand. Es ist hier um so mehr der Platz für dieselben, als ich zum Schlusse der heutigen Vorlesung im Uebergange zur Instrumentalmusik auch noch der Instrumentalvirtuosität dieser Zeit zu gedenken habe.

Mit dem Aufschwunge der deutschen und französischen Oper trat natürlich auch eine deutsche und französische Gesangkunst der älteren italienischen gegenüber; erfuhr doch diese selbst im Fortgange, der Zeiten, namentlich seit dem Auftreten Rossini's, eine Umgestaltung. Ohne nun hier über ein Gebiet, dessen Specialitäten mir ferner liegen, etwas Maassgebendes sagen zu wollen, glaube ich doch so viel als richtig bezeichnen zu dürfen, dass die italienische Gesangsmethode das bleibende Fundament bildet, auf dem sich später, entsprechend der Eigen-

thümlichkeit der schaffenden Kunst, gesonderte Seiten herausbildeten. Der italienische Gesang der früheren Zeit strebte jedenfalls, entsprechend dem gesammten Kunstcharakter des Landes, nach sinnlich-plastischer Schönheit. Es war die natürliche Lust am Singen, die sich hier, wie ich auch bereits einmal bemerkte, zuerst geltend machte. Vollendete technische Ausbildung, verbunden mit dem Klang schöner Stimmen, war demnach das Wesentliche. Deutschland in seinem Streben nach charakteristischem Ausdruck und höherer dramatischer Wahrheit musste auch die Darstellung vertiefen, musste auf der Grundlage der italienischen Gesangs-Technik nach vertieftem geistigen Ausdruck, nach Offenbarung des inneren Seelenlebens in Gesang und Darstellung streben. Grosse dramatische Sänger und Sängerinnen, von denen das frühere Italien kaum noch etwas wissen konnte, haben wir daher, was deutsche Kunst betrifft, namhaft zu machen, und auch jene, welche mehr in italienischer Weise der Gesangs-Bravour huldigten, waren doch genöthigt, dem Sinnlich-schönen des Klanges geistigen Ausdruck zuzugesellen. Die Eigenthümlichkeit des französischen Wesens ist jedenfalls am meisten in der Spieloper zur Geltung gekommen. In der grossen Oper halten die Franzosen, wie mir scheint, die Mitte zwischen Italienern und Deutschen. Ihr gesammte Darstellung ist mehr auf den Wortaccent gerichtet, mehr declamatorisch im Gegensatz zu der, wenn auch leidenschaftlichen, doch überwiegend lyrischen Weise der italienischen Künstler; aber es fehlt ihnen die Innerlichkeit der Deutschen, und das gesammte Streben ist mehr auf äusseren Effect gerichtet.

Was die einzelnen Namen betrifft, so muss ich mich auf eine kurze und nicht vollständige Erwähnung derselben beschränken. Denn abgesehen davon, dass eine specielle Besprechung uns zu weit führen würde, auch selbst in jenen wenigen Fällen, wo ich aus eigener Anschauung berichten könnte, so ist überhaupt noch auf dem ganzen Gebiete viel zu wenig vorgearbeitet, als dass jetzt schon eine zusammenfassende Darstellung möglich wäre. Die gesammte Sphäre der ausübenden Kunst seit dem vorigen Jahrhundert hat ihre gesonderte Bearbeitung noch zu erwarten.

Als eine grosse Erscheinung im Sinne der alten italienischen Gesangskunst reicht noch in das gegenwärtige Jahrhundert zunächst die Catalani herein. Ferner sind als sehr bedeutend zu nennen die Sängerinnen Pasta, Malibran, Fodor, Grisi, Schoberlechner, die Sänger Tamburini, Rubini, Lablache u. A. In Deutschland ragen unter den Frauen hervor: die Sontag, Schechner, Milder-Hauptmann, v. Fassmann, Sabine Heinefetter, Kraus-

Wranitzky, Sophie Löwe, Lutzer, Carl, vor allen die Schröder-Devrient, die wol als die grösste dramatische Sängerin Deutschlands zu betrachten ist; unter den Männern Wild, Haizinger, Bader u. A. In Deutschland ist vielleicht die höchste Blüthe des Gesanges in diese Zeit zu setzen. In gleicher Weise aber hat derselbe auch noch neuerdings die ausgezeichnetsten Repräsentanten und Repräsentantinnen aufzuweisen. Hierher gehören die Lind, Wagner, Ney, Hasselt-Barth, Bury, die Sänger Mantius, Staudigl, Pischek, Tichatschek, Mitterwurzer, Götze, v. Milde u. A.; in den Wagner'schen Partien, um das sogleich hier beizufügen, ausser mehreren soeben schon Genannten Frau v. Milde, Frau Meyer-Dustmann, der Sänger Niemann u. A. Was Italien und Frankreich betrifft, so sind ferner, theils noch aus älterer Zeit den schon Genannten beizuzählen, theils aus der Gegenwart als hervorragend zu erwähnen: die Sängerinnen Ungher, Viardot-Garcia, Cruvelli, Alboni, die Sänger Moriani, Mario, Duprez, Roger u. A.

Ich habe in der Aufzählung, wie Sie bemerkt haben werden, keine bestimmte Ordnung befolgt; bei dem Mangel an Vorarbeiten würde es zu weit führen und der dazu erforderliche Aufwand an Zeit nicht im Verhältniss stehen zu den Zwecken, welche wir hier verfolgen, wenn wir versuchen wollten, genauer die Zeitabschnitte, in welche die Hauptleistungen der genannten Künstler und Künstlerinnen fallen, festzustellen. Auf den Streit innerhalb der Lehre, auf die Methodik der Gesangkunst im Hinblick auf die verschiedenen Schulen, werde ich zu sprechen kommen, wenn ich die Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunstpädagogik zu behandeln habe.

Das dritte grosse Gebiet der neueren Tonkunst, das der Instrumentalmusik, ist allein noch übrig für die Betrachtung, und hier ist noch einiges Frühere nachzuholen, bevor wir der neuesten Zeit ausschliesslich unsere Aufmerksamkeit widmen können. Es sind zunächst die Consequenzen der Mozart'schen Richtung, die wir zu betrachten haben, um damit die bis jetzt besprochene Epoche abzuschliessen, und da es sich hier zugleich um Virtuosenleistungen handelt, so ist dies auch der passendste Ort, um den vorhin schon erwähnten Betrachtungen über die Kunst der Ausführung eine Stelle einzuräumen. Mit Beginn der nächsten Vorlesung sodann wird auch meine Darstellungsweise wieder die frühere. Wir verfolgen den Gang der Entwicklung wieder an den Hauptträgern derselben, wie es bis vor Kurzem der Fall war, an den einzelnen Persönlichkeiten; nur hier, wo es sich um die nächsten Folgerungen aus dem Kunstschaffen des grossen Wiener Triumvirats

handelt, erschien es übersichtlicher, die Gattungen zu trennen und gesondert ins Auge zu fassen. Natürlich ist diese Wendung nicht so zu verstehen, als ob nach dem Abschluss des heute noch Darzustellenden eine völlig neue Epoche ihren Anfang nähme; auch die Künstler, die ich Ihnen in der nächsten Vorlesung vorzuführen habe, Schubert, Mendelssohn, Schumann u. A. stehen wesentlich unter dem Einflusse des Vorausgegangenen: es ist die Beethoven'sche Schule im Unterschied von der jetzt vorzugsweise betrachteten Mozart's, welche sie repräsentiren. Weiterhin aber, bei Wagner und Liszt, sind es doch entschieden neue Grundlagen und Zielpuncte des Schaffens, welche wir vor uns haben; eine neue Epoche der Tonkunst nimmt ihren Anfang, und weil jene vorhin genannten, ihnen vorausgegangenen Künstler den Uebergang vermitteln, so ist am passendsten der neue Abschnitt mit ihnen zu beginnen.

Auf dem Gebiete der Oper wurde durch Mozart das Höchste geleistet, und wir sehen daher hier einen Stillstand und die Ausbreitung des Errungenen in den umfassendsten, jetzt zuletzt besprochenen Schulen. In der Instrumentalmusik sollte das Grösste noch geschaffen werden, und es war daher natürlich, wenn ein rascher Fortgang nach diesem Ziele hin stattfand, und jene Künstler, welche Haydn und Mozart zunächst sich angeschlossen haben, bald der Vergessenheit anheimfielen. Nur der Vollständigkeit wegen erwähne ich daher Namen wie Rosetti, Pleyel, Gyrowetz, Wrانitzky, Hoffmeister, die sich namentlich Haydn angeschlossen haben. Das vorübergehende Verdienst dieser Männer bestand darin, die Instrumentalmusik in Deutschland populär zu machen, den Dilettanten nahe zu rücken. Unter den Mozart näher stehenden Componisten sind insbesondere Friedrich Ernst Fesca (1789—1826) und Andreas Romberg (1767—1821) zu nennen. Der Grund davon, dass dieser Künstlerkreis, nachdem er momentan einer grossen Beliebtheit sich erfreut hatte, schnell verdrängt wurde, lag in dem Auftreten Beethoven's. Was Mozart in der Oper war, das wurde Beethoven in der Instrumentalmusik. In Bezug auf die letztere zeigt sich demnach erst bei diesem ein ähnlicher Stillstand, wie bei Mozart in der Oper, und die Ausbreitung des Errungenen in neuester Zeit. Lediglich zwei, allerdings auch viel bedeutendere Instrumentalcomponisten, welche, freilich auch nur im weiteren Sinne, jenem Kreise noch beigezählt werden können, reichen in die Gegenwart hinein: **George Onslow** (1784—1853) und **Spohr**. In Frankreich ist allein **Méhul** in dieser Epoche von hervorstechender Bedeutung.

Ausschliesslich auf dem Gebiete der Pianofortemusik hat Mozart

eine auch in ihren älteren Erzeugnissen zum Theil noch fortlebende Schule hervorgerufen. Dieses Gebiet erscheint durch einen zahlreichen Künstlerkreis, zunächst durch die Schule, welche unter dem Namen der Wiener bekannt ist, vertreten. Ihren Glanzpunct erreichte dieselbe bekanntlich durch **Johann Nepomuk Hummel** (1778—1837) und **Ignaz Moscheles** (1794—1870). Hummel steht vollständig auf Mozart'schem Standpunct, es ist derselbe Inhalt, wie bei Jenem, den er zur Darstellung gebracht hat, auch die Form ist dieselbe, aber er hat die Behandlung des Instruments wesentlich gesteigert und allen Glanz der Virtuosität entfaltet, so dass wir schon hier fast ein einseitiges Hervortreten derselben erblicken. Als Componist ist er der bedeutendste der Schule. Seine Phantasie in Esdur z. B. ist ein Meisterwerk von bleibender Bedeutung. Sein Spiel war höchst sauber und correct, Fülle des Tones besass er keineswegs. Diese Sauberkeit und Accuratesse, verbunden mit geistiger Belebung der Darstellung im Grossen und Ganzen, erscheint als seine Eigenthümlichkeit. Moscheles gehört ebenfalls entschieden dieser Richtung an, ist aber moderner in Composition und Spiel. Es charakterisirt ihn zunächst eine gesteigerte Bravour, sein Spiel neigt sich dem Zierlichen, Eleganten zu, bei aller Festigkeit und Solidität. In seinen Meister-Etuden zeigt er eine moderne Wendung, indem er charakteristischem, bestimmtem Ausdruck zustrebt, darin kleine Charakterbilder giebt. In der Darstellung eines bis ins Detail nuancirten Vortrags besteht, so scheint es mir, sein grosser Fortschritt über Hummel hinaus. Von Moscheles an datiren alle die Künste des Vortrags, welche durch verschiedenen Anschlag erreicht werden, während dort bei Hummel Mannigfaltigkeit des Anschlags noch gänzlich fehlt. Durch die Werke für den Zweck der Ausbildung im höheren Pianofortespiel überragt Moscheles seinen Vorgänger bedeutend; er hat grosse Verdienste in dieser Beziehung und ist hierin von nachhaltiger Bedeutung; in ihm erscheint die Kunst des Spiels schon so weit entwickelt, dass sie Gegenstand geordneter Lehre zu werden vermag. — Später sank diese Schule und hat sich bis herab auf die Gegenwart mehr und mehr ausgelebt. Das sinnliche, rein äusserliche Element, welches bei Mozart im schönsten Gleichgewicht mit dem idealen steht, bei Hummel und Moscheles noch immer durch dasselbe gebändigt erscheint, macht sich selbstständig und unabhängig geltend, und so haben wir die schon früher berührte Erscheinung, dass unsere Kunst nach dieser Seite hin in inhaltslosen, leeren Aeusserlichkeiten sich verflachte. **Carl Czerny** (1791—1857) ist neben vielen Anderen als ein Hauptrepräsentant des Verfalls zu betrachten, obschon derselbe zugleich als Lehrer

und Methodiker sich wesentliche Verdienste erworben hat. Aus der Zeit unmittelbar nach Mozart ist **Joseph Wölfl** (1772—1812) als Derjenige zu nennen, bei dem ziemlich zuerst die Virtuosität als Selbstzweck auftritt. In seinen Variationen über „Freut Euch des Lebens“, auch unter dem Titel „Non plus ultra“ bekannt, hat er eine Menge von Schwierigkeiten gehäuft, lediglich in dieser Absicht. Wölfl war aber bei alledem ein gediegenes Talent; er wird noch jetzt genannt als der Rival Beethoven's im Pianofortespiel aus der Zeit des ersten Auftretens desselben in Wien. Beide, Beethoven in seiner früheren Epoche und Wölfl, sind überhaupt die ersten Vertreter der Wiener Schule unmittelbar nach Mozart. Wichtig für die Entwicklung des Pianofortespiels ist auch **Daniel Steibelt** (um 1765—1823) — der Czerny seiner Zeit, ein hervorstechendes Talent wie dieser, indess auch wie dieser überwiegend dem Aeusserlichen zugewandt, — durch seine trefflichen Etuden, welche bekannter zu sein verdienen, als sie es sind. Steibelt bezeichnet in jener Zeit das Verhältniss einer glänzenden, talentvollen, aber nicht von Charlatanerie freien Virtuosität gegenüber dem echten Künstlerthum. Nicht ohne Einfluss ist auch **August Eberhard Müller** (1767—1817) gewesen, dessen „Capricen“ noch jetzt die Beachtung der Pianofortespieler verdienen. Auch **Tomaschek**, **Aloys Schmitt** (1789—1866) sind, neben Anderen, namentlich noch anzuführen. Ausgezeichnet als Componist für Pianoforte und von Einfluss auf die Entwicklung der Technik war ferner **C. M. v. Weber**.

Ebenfalls unter dem Einflusse Haydn's und Mozart's hat die zweite grosse Schule von Pianofortecomponisten und Virtuosen gestanden, deren Haupt und unmittelbarer Begründer **Clementi** war, so dass wir diesen Künstlerkreis mit dem Namen der Clementi'schen Schule bezeichnen können. Bei aller Verwandtschaft indess sind auch grosse Verschiedenheiten nicht zu übersehen, und so erscheint es gerechtfertigt, wenn diesen Männern eine getrennte Stellung gegeben wird. Von grossem Einfluss auf Spiel und Composition war die Verschiedenheit der Instrumente, deren beide Schulen sich bedienten, die Verschiedenheit der Wiener und englischen Pianofortes. Die leichtere Spielart der ersteren, der mehr kurze und spitze Ton begünstigt ein leichtes, elegantes, bravourmässiges Spiel. Das einseitige Hervortreten der Virtuosität war eine nothwendige Folge, und hieran schloss sich, ebenfalls naturgemäss, ein überwiegend auf Effect gerichtetes Streben. Der vollere Ton und die schwerere Behandlung der Instrumente mit englischer Mechanik dagegen drängte auf eine mehr gehaltene, ernste, grossartige Richtung hin, in Composition und Spiel. Mehr zwar, als die ersten

Wiener Meister, nehmen **Muzio Clementi** (1752—1832) und **Johann Baptist Cramer** (1771—1858) von dem Instrument ihren Ausgangspunkt; es gestaltete sich hier Alles sogleich instrumentgemässer, die Erfindung selbst ist durch die Natur des Instruments bedingt, während bei Haydn, Mozart, Beethoven der Gedanke überwiegt, abgesehen von seiner Erscheinung auf dem Instrument. Wenn wir aber in der Wiener Schule die anfängliche Herrschaft des Gedankens später in ihr Gegentheil, die leerste Aeusserlichkeit, umschlagen sehen, so zeigt sich bei den Männern der Clementi'schen Schule mehr eine ruhige, sich gleichbleibende Haltung, eine Bewahrung des gleich anfänglich ausgesprochenen Charakters. Wir haben daher hier, ich möchte sagen, ein alterthümlicheres Element vor uns, insbesondere nicht das so überwiegend hervortretende Effectstreben, wie bei den Wienern. Die beiden ersten Künstler dieser Schule, Clementi und Cramer, habe ich schon genannt. Beide sind insbesondere ausgezeichnet durch ihre Etudenwerke. Clementi's „*Gradus ad Parnassum*“ und Cramer's „*Etuden*“ sind Epoche machend in der Geschichte des Pianofortespiels, die Grundlage für jedes gründliche Studium. Geistvoll und gediegen als Componist zeigt sich **Ludwig Berger** (1777—1839), nach dieser Seite hin die hervorragendste Erscheinung der Schule. Berger stand zur Zeit seiner Entwicklung wesentlich unter Clementi's Einfluss. Im Jahre 1804 machte er des Letzteren Bekanntschaft in Berlin und begleitete denselben auf einer Reise nach Russland, zu der sich noch ein dritter Genosse, der Hoforganist **Alex. Klengel** in Dresden (1784—1852) — nachmals der bedeutendste Contrapunctist der Schule, dessen grosses Fugenwerk bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, — gesellte. Berger gehört zu den vorzüglichsten Componisten für Pianoforte. Seine beiden Variationenwerke sind dem Trefflichsten heizuzählen, was wir in dieser Gattung besitzen; auch seine Sonaten sind mit Auszeichnung zu nennen, und es ist nur die grenzenlose Oberflächlichkeit in der Ausbildung unserer jungen Pianofortespieler, wenn diese mit jenen Werken, sowie überhaupt mit der grossen und reichen Pianoforteliteratur, nicht vertraut sind. Leider wurde Berger's künstlerische Thätigkeit gelähmt durch eine unheilvolle Hypochondrie, welche sein ganzes späteres Leben verdüsterte. Der grösste Pianofortespieler der Schule war **John Field** (1782—1837), bekannt auch als Componist durch seine allgemein beliebten Nottornos. Field ist in vielfacher Hinsicht Gegensatz zu Berger. Wenn jener in seiner Kunst mehr einem abstracten Spiritualismus huldigt, so ist bei diesem dagegen überall blühendes, warmes Leben und eine Fülle künstlerischer, schöner Sinnlichkeit. Berger

offenbart Geist, Field Gemüth, jener Bewusstsein, Verstand, dieser bewusstlose, anmuthig-tändelnde Naivität. Field's Spiel war von seinen Compositionen unzertrennlich, die Ausführung gab jenen erst ihre Vollendung. Die höchste Reinheit und Deutlichkeit der Passagen, ein meisterhafter Anschlag, eine unübertreffliche Vertheilung von Licht und Schatten, dabei Abwesenheit aller prunkenden und kokettirenden Manieren, wahre Empfindung, diese Eigenschaften kann man als die hervorstechendsten seines Spieles bezeichnen. In diesem Zusammenhange sind ferner **Dussek** (1761—1812) und **Prinz Louis Ferdinand** von Preussen (1772—1806) zu nennen, obschon Beide nicht so entschieden, wie die vorher Genannten, der Schule angehören. Eine strenge Trennung und Sonderung ist überhaupt nicht durchzuführen, wir sehen vielfach wechselseitige Einwirkungen, bis endlich in neuester Zeit die Unterschiede sich ganz verwischen. Dussek und Prinz Louis sind wesentlich zusammen zu betrachten; Beide verfolgten dieselbe Richtung, Beide standen im Leben und in der Kunst einander nahe, förderten einander, und sind als Geistesverwandte zu bezeichnen. Beider Geistesrichtung ist eine sehr einseitige; grossartige Sentimentalität ist der vorwaltende Charakterzug, aber Beide haben in dieser beschränkteren Sphäre Ausgezeichnetes geleistet. Ich erinnere hier an des Prinzen Fmoll-Quartett und an Dussek's „Elegie“ auf den Tod des Prinzen, sein Quintett in Fmoll u. s. w. Endlich ist noch als der letzte Repräsentant dieser Schule — wenn man nicht Mendelssohn und Taubert als Schüler Berger's ebenfalls hier erwähnen will — Carl Mayer zu nennen. Dieser indess, in seinen früheren Werken nicht ohne Bedeutung für Pianofortecomposition und Spiel, hat sich später gänzlich der Mode ergeben, seine Vergangenheit verleugnend.

Durch Clementi, Dussek, Steibelt hatte sich auch in Paris eine Schule der Pianofortecomposition und des Spiels gebildet. Die späteren Repräsentanten derselben wurden **Friedrich Kalkbrenner** (1788—1849), **Herz** u. A. Diese Männer indess bezeichnen, wie Czerny in Deutschland, schon die Stufe des Verfalls. Von italienischen Künstlern aus dieser Zeit ist vorzugsweise nur **Francesco Pollini** (1763—1847) als Virtuos sowol wie als Componist für Pianoforte zu nennen. Mir speciell ist derselbe unbekannt, und ich folge, indem ich ihn nenne, nur einer Angabe von Dehn. Die Compositionen desselben sind in Paris, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig und bei Ricordi in Mailand erschienen.

Das ist die reiche und umfassende Entwicklung, welche von Mozart ihren Ausgangspunct genommen hat; stehen auch nicht alle der

Genannten diesem Haupt der Schule gleich nahe, so ist doch, sobald es sich nur um die allgemeinste Gruppierung handelt, Mozart als Mittelpunkt zu betrachten.

Ueberhaupt gelangte die Kunst der Ausführung als ein in sich abgeschlossenes, selbstständiges Gebiet in dieser Epoche zur Geltung. Früher gab es, wie Sie wissen, nur ein Instrument, dessen Behandlung schon zu gesteigerter Vollkommenheit gediehen war, die Orgel; in Italien aber war es der Gesang, welcher, wie bereits dargestellt, zuerst zu höherer Blüthe gelangte. Später, im 18. Jahrhundert, sehen wir sodann die Violine und das Pianoforte in ihrer Behandlung schon hoch gesteigert, und endlich waren es die anderen Orchesterinstrumente, welche nach und nach diesem ersten Aufschwunge folgten. Die ersten grossen Geiger Italiens habe ich früher schon erwähnt. Tartini erscheint als der Begründer des höheren Virtuositenthums. Ihm folgte Viotti (1753—1824), an den sich die französische Schule, repräsentirt durch Pierre Rode (1774—1830), Rudolph Kreutzer (1766—1831), Baillot (1771—1842) und Lafont (1781—1839) anschloss. Auch Deutschland trat jetzt selbstständig auf, vertreten durch Spohr, welcher eine umfassende Schule gründete. Neben ihm sind aus derselben und etwas späterer Zeit Mayseder, Maurer, Molique, Kalliwoda, Lipinski u. A. zu nennen. Als Repräsentanten der übrigen Orchesterinstrumente mögen beispielsweise hier erwähnt werden: Bernhard Romberg (1767—1841) — Violoncell; Anton Bernhard Fürstenau (1792—1852) — Flöte; Joseph Bäermann (1784—1847), Hermsstedt (1778—1846), Iwan Müller (1781—1854) — Clarinette; die Familie Schunke — Horn; Queisser (1800—1846), Friedrich August Belcke (1795—1874) — Posaune.

Wir stehen hiermit am Schlusse der älteren Epoche, die sich in den eben besprochenen Erscheinungen bis ungefähr zum Jahre 1830, in den Ausgängen der Oper aber bis herab auf unsere Tage (d. h. der Zeit, nicht ihrem geistigen Inhalte nach) erstreckt, und wir haben jetzt nur noch, wie vorhin bereits bemerkt wurde, der ausführenden Kunst im Allgemeinen, ihrer Bedeutung überhaupt, ihrer Stellung zur schaffenden, eine etwas näher eingehende Betrachtung zu widmen. Die Kunst der Ausführung verdient um so mehr eine solche Besprechung, als die Ansichten über dieselbe noch immer sehr schwankend sind. Dieselbe ist wichtiger, als wenigstens ein Theil der Musiker und der Kunstfreunde zuzugeben geneigt ist, ihre Stellung im Gesammtbereiche der Musik eine bei weitem höhere, als die Vertreter jener Ansicht zugeben zu dürfen glauben. Allerdings haben Gesangs- und Instrumentalvirtuosität schon

seit Jahrhunderten glänzende Triumphe gefeiert, und im Laufe der Zeit ein immer grösseres Terrain erobert, so dass es beim ersten Blicke vielleicht seltsam erscheint, wie ich von einer nicht ausreichenden Anerkennung derselben sprechen kann. Dem gegenüber indess ist zu sagen, dass es immer eine Partei gegeben hat, welche die Virtuosität als ein Unglück für die Kunst, als einen Krebschaden derselben, mindestens als etwas sehr Geringfügiges, mit der Thätigkeit der Componisten gar nicht zu Vergleichendes, anzusehen gewohnt war. Die sogenannten ernstesten, soliden Musiker namentlich gehören hierher, und unter den Kunstfreunden finden sich derartige Gegner vorzugsweise an kleineren Orten. Die deutschen Mittelstädte sind bei uns die eigentlichen Bewahrerinnen des Tüchtigen und Soliden, des künstlerischen Ernstes, aber sie können ein gewisses hausbackenes Element, eine gewisse Dürftigkeit der Phantasie nicht bemeistern. Man mochte daher an kleineren Orten, sogar noch bis vor einer nicht allzulangen Reihe von Jahren, von diesem Flitter und Tand der Virtuosität Nichts wissen und beklagte eine Herabwürdigung der Kunst. Was die sogenannten soliden Musiker betrifft, so bewegen sich diese meist in kleinbürgerlichen Kreisen, und concentriren sich mehr auf ihre innere, oftmals bedeutende Welt, für die es ihnen aber an entsprechenden Ausdrucksmitteln fehlt. Sie können sich nicht bis zu der Geschliffenheit, nicht zu dem Glanz und der Feinheit im Aeusseren sowol als im Inneren, nicht bis zu der Gewandtheit und Beweglichkeit der Phantasie durcharbeiten, die die Virtuosität zur Voraussetzung hat. So fühlen sich dieselben von einem ernstesten, würdigen Inhalt erfüllt, und dieses Bewusstsein stimmt sie oppositionell, aber es mangelt ihnen die geistige Frische, welche nothwendig ist, um den Werth des virtuoson Elements würdigen zu können. Auch der ausführende Künstler besitzt selbstständige Productivität. In Folge dieses Umstandes vermag derselbe selbst dem Schaffenden hilfreiche Dienste zu leisten, so wie er es überhaupt ist, der in der Tonkunst vor dem Vertrocknen und Verknöchern schützt und die Phantasie befruchtet. Der Umstand, dass die Virtuosität mehr noch als die schaffende Kunst Ausdruck der Mode ist, verleiht ihr den Charakter steter Beweglichkeit, unaufhaltsamer Steigerung. Am treffendsten ist diese grosse Seite der Kunst der Ausführung, die Seite unmittelbarer Beweglichkeit, von Hegel erkannt worden, und ich erlaube mir deshalb, die betreffende Stelle aus seiner Aesthetik Ihnen anzuführen. „Noch aus meiner Jugend her“, sagt Hegel, „entsinne ich mich eines Virtuosen auf der Guitarre, der sich für dieses geringe Instrument geschmackloser Weise grosse Schlachtmusiken componirt hatte. Er war, glaub' ich, seines Handwerks ein Leineweber, und wenn

man mit ihm sprach, ein stiller, bewusstloser Mensch. Gerieth er aber ins Spielen, so vergass man das Geschmacklose der Composition, wie er sich selbst vergass und wundersame Wirkungen hervorbrachte, weil er in sein Instrument seine ganze Seele hineinlegte, die gleichsam keine höhere Execution kannte, als die, in diesen Tönen sich erklingen zu lassen. Solche Virtuosität beweist, wo sie zu ihrem Gipfelpunct gelangt, nicht nur die erstaunungswürdige Herrschaft über das Aeussere, sondern kehrt nun auch die innere, ungebundene Freiheit heraus, indem sie sich in scheinbar unausführbaren Schwierigkeiten spielend überbietet, in Künstlichkeiten ausschweift, mit Unterbrechungen, Einfällen in witziger Laune überraschend scherzt und in originellen Erfindungen selbst das Barocke geniessbar macht. Denn ein dürrer Kopf kann keine originellen Kunststücke hervorbringen, bei genialen Künstlern aber beweisen dieselben die unglaubliche Meisterschaft in ihrem und über ihr Instrument, dessen Beschränktheit die Virtuosität zu überwinden weiss und hin und wieder zu dem verwegenen Beleg dieses Sieges ganz andere Klangarten fremder Instrumente durchlaufen kann. In dieser Art der Ausübung geniessen wir die höchste Spitze musikalischer Lebendigkeit, das wundervolle Geheimniss, dass ein äusseres Werkzeug zum vollkommen beseelten Organ wird, und haben zugleich das innerliche Concipiren wie die Ausführung der genialen Phantasie in augenblicklichster Durchdringung und verschwindendstem Leben blitzähnlich vor uns.“ In ähnlicher Weise, dass nämlich zu künstlerischer Ausführung mehr gehört, als man gewöhnlich glaubt, hat sich auch Liszt in einem Artikel der „Neuen Zeitschrift für Musik“ ausgesprochen. Geht er auch, meiner Ansicht nach, etwas zu weit, wenn er gar keinen Unterschied zwischen ausführender und schaffender Kunst gelten lassen will, wenn er die erstere mit der letzteren völlig auf eine Linie stellt, so ist seine Ansicht jedenfalls doch die um vieles berechtigtere, im Vergleich mit der gegenüberstehenden. Ich bezeichnete im Allgemeinen die kleineren Städte als den Heerd der Opposition gegen die Kunst der Ausführung. Betrachten wir dagegen die grösseren Städte. Diese verfallen leicht in das Haltungslose, Frivole, Launisch-Wechselvolle, aber sie sind geistig belebter und geben der Phantasie mehr Nahrung. Die Virtuosität fand daher hier zunächst den günstigsten Boden, und die Künstler, welche in grossen Städten leben, sind daher auch in der Regel vorurtheilsfreier in ihrer Beurtheilung dieser Seite der Kunst. Eine ernstere Richtung schüttet leicht das Kind mit dem Bade aus, erkennt, dass solche Beweglichkeit und Frische für das Gedeihen der Kunst selbst nothwendig ist. Das Verderbliche liegt allein in einem selbstständigen Sich-geltendmachen, der Kunst des Ausführen-

den. In diesem Falle freilich ist die Gefahr der Abirrung von dem wahren Ziele sogleich vorhanden. Das Letztere ist allerdings in neuerer Zeit oft der Fall gewesen, und es erklärt sich hieraus zum Theil die Abneigung der ernster Gesinnten, es erklärt sich auch, wie es möglich war, dass die Bewegungen vom Jahre 1848, die ernstere, sittlich gehobene Stimmung, die sie im Gefolge hatten, so schnell eine Aenderung herbeiführen, momentan die Neigung für Genüsse, wie sie die ausführenden Künstler bieten, beim Publicum ganz verdrängen konnten. Eben so wenig ferner, als ich die bezeichnete Verirrung in Schutz nehmen will, ist es, beiläufig erwähnt, meine Absicht, indem ich das Wort ergriffen habe, für eine würdigere Ansicht von der Virtuosität und als Vertheidiger derselben aufgetreten bin, das Treiben jener jungen Künstler der Gegenwart, namentlich der Pianisten, gut zu heissen, welche Nichts thun, als aus einer Soirée in die andere zu eilen, und ihre selbstgemachten Trivialitäten oder die ihrer Gesinnungsgenossen abzuhammern. Diese liefern in der That das beklagenswertheste Bild. Sie sind als Virtuosen nicht hervorstechend, sie sind nicht im Stande, die Koryphäen des Spiels zu überbieten, und zugleich taugen sie als Musiker Nichts. Unendlich würdiger erscheint im Vergleich damit die Aufgabe des Orchestermusikers, welcher der höheren Kunst dient. In das Orchester einzutreten ist jedoch den meisten dieser Herren zu gering, obschon es hier gerade an der nöthigen Zahl von Künstlern fehlt, namentlich in der Sphäre der Blasinstrumente, wo wir bald Mangel an geeigneten Leuten haben werden. Eine würdige Aufgabe wäre es, wenn diese Pianisten sich mit der grossen, reichen Pianoforteliteratur in ihrem ganzen Umfange beschäftigen wollten, den Sinn und die Empfänglichkeit für diese Werke im Publicum zu erwecken strebten, wenn sie sich zu Pädagogen bildeten, um als musikalische Erzieher aufzutreten. Statt dessen aber sind sie gar nicht mehr im Stande, die älteren Meisterwerke zu spielen, und was den Unterricht betrifft, so vermögen sie nur abzurichten, wie sie abgerichtet worden sind.

Doch dies beiläufig.

Ich gedachte soeben, trotz aller Anerkennung des Berechtigten in dem Wesen des Virtuositenthums, des Verderblichen, das in einem selbstständigen Sich-geltendmachen der Leistungen desselben liegt. Dies insbesondere ist ein Punct fortwährender Unklarheit, und es verlangt derselbe demzufolge noch eine nähere Erwägung. Noch immer ist man nicht zu einer vollständigen, allseitigen Würdigung durchgedrungen, noch immer gilt es, ein Ueberbleibsel jener bezeichneten früheren Ansicht zu beseitigen. Wol lässt man sich die musikalische Virtuosität als etwas

künstlerisch Berechtigtes gefallen, aber man ist der Meinung, dass dieselbe nur in guten Compositionen wahrhaft zur Geltung kommen könne, dass in der Ausführung classischer Tondichtungen gerade die höchste Kunst des Virtuosen sich zeigen könne. Ohne alle Widerrede wohnt jedenfalls einer solchen Auffassung eine grosse Berechtigung inne; näher betrachtet aber ist dieselbe nicht frei von Einseitigkeit. In der Kunst der Ausführung tritt, nach Hegel, wie bemerkt, die Persönlichkeit des Künstlers selbst unmittelbar in das Bereich der Kunst ein; sie ist es, welche die unmittelbare, augenblickliche Gewalt der Tonkunst am eindringlichsten veranschaulicht. Und die Erfahrung bestätigt dies. Concerte, in denen diese Seite gar nicht vertreten ist, haben auf die Dauer, d. h. in einem ganzen Cyklus, etwas Monotones, wenn man auch ohne Weiteres zugestehen kann, dass das Gegentheil, Concerte, in denen dieselbe das Uebergewicht hat, nicht eine so nachhaltige Wirkung äussern, nicht diesen höchsten künstlerischen Eindruck zum Resultat haben, als jene, und in ihrem Werth deshalb tiefer stehen. Zur Totalität der Kunst aber gehört dieselbe unbedingt, so dass man sie, ohne sich einer Einseitigkeit schuldig zu machen, nicht ausschliessen darf. Wenn es nun bei classischen Compositionen vorzugsweise darauf ankommt, die Sache darzustellen, wenn es Hauptaufgabe für den Ausführenden ist, darin mit seiner Persönlichkeit aufzugehen, so erhellt, wie derselbe sich selbst und seine künstlerische Eigenthümlichkeit dort unmittelbar weniger zur Geltung bringen kann. Wie aber die Virtuosität überhaupt das subjective Moment vertritt, das der unmittelbaren Lebendigkeit, der sich objectiver haltenden, im engeren Sinne schaffenden Kunst gegenüber, so folgt daraus, dass derselben zur vollen Entfaltung in dieser ihrer Eigenthümlichkeit der hinreichende Raum gegeben, dass sie bis in ihre letzten Consequenzen verfolgt werden muss. Der Darstellende muss Gelegenheit haben, auch seine Subjectivität im vollsten Maasse zu bethätigen, was bei einer classischen Composition, wo er nur an die Sache sich hinzugeben hat, nicht in dem Grade der Fall sein kann. Es ergiebt sich hieraus die Berechtigung der an Kunstwerk geringeren Compositionen, es ergiebt sich, wie dem Virtuosen der Vortrag derselben gestattet werden muss, wenn es sich darum handelt, alle berechtigten Seiten der Kunst zur Geltung zu bringen. Ein zweiter Bestimmungsgrund dafür liegt ferner auch darin, dass ohne Virtuosencompositionen der schaffenden Kunst nicht die hinreichenden Mittel zur Darstellung geboten werden. Will man dem Virtuosen wehren, Kunststücke auszusinnen, so wird sehr bald der schaffende Künstler auf das Hergebrachte in den Mitteln des Ausdrucks sich beschränkt sehen. Diese letzteren zu erweitern, ist eine

gesonderte Thätigkeit für sich, die beim Schaffen im engeren Sinne nicht in Betracht kommen kann. Hier sollen dieselben bereits vorhanden sein, nicht erst errungen werden müssen. Die Kunst der Ausführung culminirt daher nach zwei Seiten, im Aufgehen in einem grösseren Kunstwerke und im Sich-selbst-geben des Virtuosen. Ohne selbstständiges Sich-ergehen des Letzteren kann man auch das andere Moment, das Aufgehen desselben in einem classischen Kunstwerke, nicht haben, mindestens nicht im hohen, eminenten Sinne und in vollendeter Weise. Wie also die Ausführung überhaupt die Seite der unmittelbaren Lebendigkeit vertritt, der Kunst an sich gegenüber, so vertritt innerhalb dieses Bereiches der Execution wieder das Sich-geben des Virtuosen in höherer Potenz gerade dieses Moment der Subjectivität, gegenüber der Hingabe an die Sache, an das classische Werk eines schaffenden Künstlers, und findet darin, in dieser consequenten Fortführung des Principis bis zur Spitze, seine Rechtfertigung. Hier sind also auch geringere Compositionen am Ort, ja sie müssen oft gering sein, wenn dem Ausführenden der erforderliche Spielraum gewährt werden soll, und die nothwendige Voraussetzung dabei ist nur die, dass Derartiges mit wirklich grosser Virtuosität dargestellt wird; denn Schlechtes schlecht dargestellt ist das Miserabelste, was man haben kann. Nach den gegebenen Bestimmungen demnach ist die gewöhnliche weitverbreitete Ansicht zu berichtigen. Es ist Philisterrhum, wenn auch wohlgemeintes, das Terrain, auf dem sich der Virtuos bewegen muss, in der angedeuteten Weise beschränken zu wollen; man beschneidet ihm damit die Flügel. Ausschliesslich mit classischen Compositionen vermag derselbe nicht in wünschenswerthem Grade zu wirken; er muss allseitig sich ausbreiten dürfen, um schliesslich auch das von jenen Rigoristen Gewünschte, einseitig als Spitze der Ausführung Bezeichnete, in vollem Maasse gewähren zu können.

Damit kann ich die heutige Vorlesung beenden. Nur wenige Worte gestatten Sie mir noch zum Abschluss des Gegebenen. In der bis jetzt besprochenen Zeit geschah es, dass sich das neue Princip, welches seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ins Leben getreten war, vollständig ausgestaltet hatte. Es ist die Arbeit der Talente, das auszubenten und zur Geltung in weiteren Kreisen zu bringen, was durch die eine Epoche beherrschenden Genies zuerst hervorgerufen wird. Dies sehen wir jetzt vollbracht. Die Befreiung von der Kirche war eine vollendete Thatsache; der Sieg des weltlichen Elements entschieden: gegenüber der früheren Objectivität die Emancipation des Subjects, die Entfesselung der Phantasie, gegenüber der überwiegenden Verständigkeit

im vorigen Jahrhundert eine Zeit der Romantik, des Kunstenthusiasmus, der Schwärmerei des Gefühls; das moderne Künstlerthum, basirt auf die Selbstständigkeit der Individualität, war zur Herrschaft gelangt. Eine wirklich künstlerische Auffassung hatte Raum gewonnen, ein geistvolleres Element war in die Massen gedrungen, vermittelt durch die moderne Philosophie, die Kunstwissenschaft, sowie durch die grossen Dichter und Schriftsteller. Auch der Tonkunst war dieser Umstand zu Gute gekommen, und wir sehen in Folge desselben nun erst eine tiefer eingehende Würdigung jener Meister, welche an der Spitze dieser Zeit stehen. Entsprechend dem gesammten Umschwung können wir auch in den äusseren Verhältnissen durchgreifende Veränderungen wahrnehmen. Stehende Concertinstitute waren errichtet worden, öffentliche Concerte, grosse Musikaufführungen wurden mehr und mehr gebräuchlich, während früher die Ausübung der Kunst mehr auf geschlossene Kreise, die fürstliche Kammer, beschränkt war. Mehr und mehr betheiligte sich in Folge davon das gesammte Publicum an der Kunst, und die gegenwärtigen Zustände wurden dadurch eingeleitet.

Einundzwanzigste Vorlesung.

Der erneute Aufschwung der deutschen Musik in den 30er und 40er Jahren. Concert-, Kammer- und Hausmusik als Mittelpunkt der Entwicklung. F. Ries. F. Schubert. C. Löwe. F. Mendelssohn-Bartholdy. R. Schumann. F. Chopin.

Während die französische grosse Oper mit ihrem Ruhme die Welt erfüllte, in ihrem Wesen nicht ohne Berechtigung und bedeutend durch mannigfache Steigerungen, streng genommen aber doch nur eine grossartige Verirrung, eine im innersten Kerne ungesunde, ja widerwärtige Schöpfung; während die Oper Deutschlands einen entschiedenen Rückgang zeigte, so dass nur einzelne rühmliche Ausnahmen uns hier begegnen, die italienische sich noch immer grosser Beliebtheit erfreute, trotzdem, dass auch hier der Verfall unausbleiblich war; während auf dem Gebiete der Instrumentalmusik und Instrumentalvirtuosität bedeutende Talente das weiter entwickelten, wozu Mozart den Grund gelegt, namentlich nach Seite der ausführenden Kunst hin, wenn auch mit der Einschränkung, dass auch hier zu Ende des besprochenen Zeitraumes bereits ein Rückgang sich eingestellt hatte, — sehen wir die eigentliche schöpferische Kraft der Neuzeit, die echte künstlerische Gesinnung, auf ein Terrain beschränkt, welches, weniger der Gesamtmasse des Publicums zugänglich, nur die ernsteren Kunstfreunde, überhaupt die Gebildeteren aufnahm und versammelte. Hier war es fast ausschliesslich Deutschland, welches uns gross und bedeutend entgegentritt. Es war der Moment gekommen, wo Beethoven der eigentliche Beherrscher der musikalischen Entwicklung wurde, wo die Consequenzen seiner Richtung gezogen werden sollten. Der tiefere deutsche Geist flüchtete sich dahin, da er in der Sphäre der Oper keine Stätte mehr fand. Im Gegensatz zu dieser sind es demnach jetzt verschiedene Gattungen der Concert-, Kammer- und Hausmusik, welche den weiteren Fortgang repräsentiren. Die Instrumental-, speciell die Pianofortemusik; weiter sodann

auf dem Gebiete der Gesangsmusik erscheinen jetzt die Concertcantate, das Concertatorium, endlich das Lied vorzugsweise auf dem Schauplatz; es ist ferner noch die darstellende Kunst, die Virtuosität und hier vorzugsweise wieder im Fache der Instrumentalmusik, speciell auf dem Pianoforte, welche in dieser neuen Epoche zur Herrschaft gelangen.

Das Alles haben wir heute, sowie in der nächsten Vorlesung zu betrachten. Zuvor gestatten Sie mir jedoch einige einleitende Bemerkungen.

Die Instrumentalmusik, erwähnte ich schon einmal, als ich in der 13. Vorlesung die Betrachtung dieser neuesten Kunstrichtung begann, ist ganz eigentlich das dem modernen Geiste Entsprechende. Früher war die Tonkunst gebunden an das Wort. Den freieren Regungen, welche sich Bahn brachen, der entfesselten Leidenschaft, entspricht die Instrumentalmusik, welche alledem grösseren Spielraum gestattet. Es ist bis jetzt noch nicht gelungen, den verschiedenen Formen der Instrumentalmusik durch wissenschaftliche Erkenntniss näher zu treten; in welcher Weise z. B. der Begriff der Symphonie wissenschaftlich zu erfassen, auf diese Frage hat man zur Zeit keine erschöpfende Antwort. Ausführliche Untersuchungen darüber anzustellen, ist hier nicht der Ort; so viel aber ergibt sich ohne Weiteres, dass die Tonkunst in der Instrumentalmusik die höchste Stufe der Entwicklung erstieg, dass sie in derselben, keiner anderen Kunst bedürftig, sich selbst am tiefsten erfassend, zur vollständigsten Offenbarung ihres Wesens gelangte. Die durch das Wort nicht gebundene Musik ist die höchste, die musikalische Kunst in ihrer Reinheit. Es kann durch Verbindung mehrerer Künste zu einem Ganzen Umfassenderes erreicht werden; wollen wir Musik allein, in ihrem eigensten Wesen, so dürfen wir nur die Instrumentalmusik ins Auge fassen. Die Tonkunst überhaupt, deren Reich die innere Unendlichkeit, ist im Gegensatz zur alten, classischen Kunst romantischer Natur. Romantisch aber in seinem allgemeinsten Sinne ist das, was entsprechend dem christlichen Standpunct die irdischen, endlichen Schranken überfliegt, die irdischen Bedingungen negirt, wie die gothischen Dome dem Unendlichen zustrebt, im Gegensatze zur antiken Kunst, welche im Diesseits wurzelt, welche in das Diesseits eingeschlossen ihre Befriedigung und Vollendung findet. In einem ganz speciellen Sinne kann man die Instrumentalmusik die romantischste der Künste nennen, diejenige, welche, am meisten aller Bestimmtheit und Beschränktheit sich entäussernd, dem Unendlichen zustrebt. Sie ist die subjectivste Kunst; ihr Inhalt sind die Bewegungen der Seele an und für sich, sie ist der

entsprechendste Ausdruck für diesen Aufschwung des menschlichen Inneren nach dem Unendlichen hin, die unmittelbarste Erscheinung desselben im menschlichen Inneren. So ist auch die Symphonie überwiegend lyrischen Charakters, trotz aller dramatischen Lebendigkeit im Einzelnen.

An diesen Aufschwung auf dem Gebiete der Instrumentalmusik schliesst sich zugleich eine Steigerung in der Sphäre der Gesangsmusik. Alle die hier zu besprechenden Tonsetzer sind in kein näheres Verhältniss zur Oper gekommen, obschon sie sich auch in dieser Sphäre versuchten. Aber es hat bei diesen Versuchen sein Bewenden gehabt, denn es lag in der Natur ihrer Richtung, in der Eigenthümlichkeit dieser Kunstentwicklung, dass sie nicht weiter zu gelangen vermochten. Der in dieser Sphäre zurückgedrängte Schaffenstrieb suchte sich neue Bahnen und offenbarte sich in Kunstformen, welche bis dahin nicht cultivirt worden waren, oder nur eine untergeordnete Bedeutung besessen hatten: in der dramatischen Cantate, im Concertatorium.

Das Princip der Gegenwart ist die auf die Spitze gestellte Subjectivität. Schon Beethoven bezeichnete ich als eine solche auf sich selbst gestellte, von dem Bestehenden losgerissene Persönlichkeit. Wir erblicken aber diese Persönlichkeit noch erfüllt von einem umfassenden, von ihr getrennten Inhalt, jenem Reichthum an Stimmungen, wie ihn kein zweiter Künstler besessen hat, und wir haben darum diese reiche Welt in seinen Kunstschöpfungen. Das Subject ist auf diesem Standpunct noch eingetaucht in eine von ihm geschiedene Welt von Stimmungen, an die es sich hingiebt. In neuester Zeit erscheint dieses Ausscheiden des Subjects, des innersten Selbst aus der Welt der dasselbe erfüllenden Stimmungen fortgeführt bis zur Spitze, und das Individuum spricht überwiegend nur noch sich selbst aus. Diese Wendung wurde zugleich die Veranlassung für die grossen Leistungen im Fache des Liedes.

Betrachten wir noch etwas näher die Entwicklung der Instrumentalmusik, so zeigt sich in dem geschichtlichen Verlaufe der Fortgang von den strengen Formen des Verstandes zu freieren, der Phantasie mehr Antheil gestattenden Gebilden, Ueberwindung der früheren logisch-verständigen Form und Entfesselung der Phantasie, endlich die Herrschaft einer poetischen Idee, welche sich über die blos technische Arbeit siegreich erhebt, so dass die Tonkunst mehr und mehr aus der ihr im engeren Sinne zugehörigen Sphäre, aus dem ihr zunächst eigenthümlichen Kreise heraustritt, und der Schwesterkunst und ihrem Wesen zustrebt. Anfangs kommt der gesammte Kunstgeist nur in Verstandescombinationen zur Erscheinung, später, auf den Mittelstufen, wo das

Subject sich emancipirt, löst sich jene Strenge in der freieren Bewegung desselben auf, so jedoch, dass beide Seiten im Gleichgewicht, gleich sehr berechtigt sich gegenüberstehen, endlich, je mehr das Individuum sich auf die Spitze stellt, tritt auch die innere geistige Bewegung desselben immer entschiedener hervor, jene logische, verständig musikalische Grundlage negirend, und zu einem Ausdrucksmittel für sich herabsetzend. Wenn auf der ersten Stufe contrapunctische Combinationen berufen sind, den Geist in sich aufzunehmen, und als die Haupt- und Grundformen aller Tonkunst hervortreten, wenn auf der zweiten Stufe diese sich so weit verbergen — am vollendetsten in Mozart —, dass sie zugleich als freie Eingebung, als schöne Erfindung erscheinen, so ist auf der dritten die geistige Idee das alle Schranken Durchbrechende, was als alleinige Macht sich geltend macht. — Auch in Beziehung auf Harmonisirung ist ein entsprechender Fortgang zu bemerken. Anfangs, auf der ersten Stufe, wo der Geist noch nicht völlig der Erscheinung sich bemächtigt hat, sehen wir schroffe Accord-Verbindungen, Mangel an Glätte und sinnlichem Wohllaut. Später, auf der Stufe des Gleichgewichts des Geistigen und Stofflichen, verschwinden jene Unebenheiten, und in der immer vollkommneren Erfassung des Materials giebt sich der Geist an die Naturgrundlage der Kunst hin, so dass beide Seiten in untrennbarer Einheit erscheinen. Auf dem letzten Standpunct endlich erblicken wir die Verneinung jener auf der vorangegangenen sinnlichen Stufe geltenden Bedingungen. Der künstlerische Geist vermeidet die natürlichsten Verbindungen der Accorde, die trivial zu erscheinen beginnen, und erbaut auf immer schärfer eindringenden Negationen des unmittelbar zum Ausdruck sich Darbietenden sein letztes kühnes Gebäude, und wir sehen dem entsprechend, wie die Theorie sich von der Aengstlichkeit früherer Regeln befreit, und — unter den Händen von Marx z. B., der hierin die Aufgabe der Zeit ergriffen hat, — statt das Ohr als höchsten Richter zu setzen, Alles, was für einen bestimmten Ausdruck nothwendig ist, was an sich selbst und als Einzelnes vielleicht verwerflich, der Erreichung des Hauptzweckes und der Idee des Ganzen jedoch förderlich sein kann, erlaubt. — Was endlich, um noch ein letztes Beispiel zur Veranschaulichung des ausgesprochenen Hauptgedankens zu wählen, eine andere Seite des Technischen, die Instrumentation betrifft, so zeigt sich auf den früheren Stufen, in Haydn's Instrumentalwerken z. B., eine nur äusserliche Verbindung oder Contrastirung und Gegenüberstellung der verschiedenen Instrumente. Es ist der Zweck der Abwechslung, der symmetrischen Gruppierung, der Mannigfaltigkeit

in der Einheit u. s. w., welcher die Anwendung der Instrumente bestimmt. Im weiteren Fortgange wird die Individualität eines jeden Instruments immer tiefer erkannt, und wir sehen daher, wie das ganze Reich derselben später einer Alles gestaltenden, im Inneren jeder Schöpfung waltenden poetischen Idee dienstbar wird, wie jene frühere Aeusserlichkeit verschwindet, und das Hervortreten jedes einzelnen Werkzeuges durch den inneren Gang der Sache bedingt ist. Ueberall erblicken wir das Hinarbeiten auf eine Vertiefung des Geistes in sich selbst, die Verwendung alles Aeusserlichen zum Dienste der siegreich waltenden höheren geistigen, im Kunstwerk zur Erscheinung kommenden Idee. Was Beethoven speciell charakterisirt, ist schon vielfach ausgesprochen worden: dieses Uebergewicht des Idealen, im Gegensatz zu dem Auslaufen des Mozart'schen Standpunctes in Sinnlichkeit und Aeusserlichkeit, die poetische Richtung, das Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks, das humoristische Element, welches — um dies beiläufig zu erwähnen — von W. R. Griepenkerl in seiner Novelle „Das Musikfest oder die Beethovener“ zuerst trefflich charakterisirt wurde, wie denn überhaupt Griepenkerl in dieser Schrift neben Schwulst und Rodomontaden, die nicht abzuleugnen sind, die ersten grossen Blicke in Beethoven's Wesen gethan hat. Zur schnelleren Erfassung des Nächstfolgenden sei hier im Vorübergehen noch einmal daran erinnert. Betrachten wir den Gang der Beethoven'schen Entwicklung, so zeigt sich ein immer entschiedeneres Hindrängen nach dem ausgesprochenen Ziele, welches in der neunten Symphonie seine Vollendung fand. Die von dem Worte befreite Instrumentalmusik sucht selbstständig und innerhalb ihres eigenen Gebietes der Bestimmtheit desselben wieder nahe zu kommen. Im Zusammenhange damit erblicken wir die Richtung auf Tonmalerei. Es sind alte, pedantische Vorurtheile, wenn man sich einer Malerei auf dem Gebiete der Tonkunst widersetzt, wie sie durch Beethoven zur Ausbildung gekommen ist, wenn man diese höhere, poetische Behandlung mit poesieloser Copie der Erscheinungen verwechselt. Viel Streit ist gewesen unter den Musikern in Bezug auf diese Erweiterung der Grenzen der Tonkunst, und die Sache konnte um so weniger zur Erledigung kommen, als jede Ansicht zu ihrer Begründung sich auf Meisterwerke berufen konnte. Man verkannte indess den durch die geschichtliche Entwicklung der Tonkunst gebotenen Gang, welcher mit Nothwendigkeit nach diesem Ziele hindrängte, man verkannte, dass auch in diesen scheinbar äusserlichen Schilderungen ein Geistiges zur Erscheinung kommen konnte. Tonmalerei als eine blos äusserliche Abzeichnung sinnlicher

sowol, wie geistiger Objecte ist allerdings das Widerlichste, was man haben kann; einige Tonsetzer sind in diesen Fehler verfallen; Tonmalerei aber, welche in dem scheinbar äusserlich Entlehnten ein Innerliches, Seelisches zur Darstellung bringt, wie wir dies bei Beethoven und seinen grossen Nachfolgern sehen, ist nicht blos etwas Berechtigtes, ist in der That ein Fortschritt.

Das sind die charakteristischen Merkmale für jene Epoche deutscher Musik, in die wir jetzt eintreten. Seit dem Jahre 1830 — wie gesagt — erblicken wir diese neue Wendung unter dem mächtiger hervortretenden Einflusse Beethoven's. Die universelle Richtung Mozart's hatte sich allmählich ausgelebt, jene Zeit, wo Deutschland, Italien und Frankreich in ihrer Entwicklung Hand in Hand gingen. Die deutsche Tonkunst nimmt mehr und mehr eine nationale Richtung, und das Ausland, nicht mehr beeinflusst von Deutschland, tritt dieser Richtung äusserlich und feindlich gegenüber.

Wir folgen jetzt wieder dem Gange der Erscheinungen.

Der einzige persönliche Schüler Beethoven's (mit Ausnahme des Erzherzogs Rudolph) war **Ferdinand Ries**, geboren zu Bonn im Jahre 1784, gestorben 1838. Diese persönliche Seite ist aber auch hier die hervorstechendste. Um seinem Meister geistig nahe zu stehen, war Ries nicht ausreichend genug begabt. Er ist ein trefflicher Künstler und hat namentlich auf dem Gebiete der Pianofortemusik, wie ich auch schon einmal erwähnte, Gutes geleistet; im Ganzen zeigt er sich zu sehr als Nachahmer, um auf den Ruhm selbstständiger Fortbildung der Kunst Anspruch machen zu können.

Bei weitem höher begabt ist **Franz Schubert**, der Erste, welcher in Beethoven's Fusstapfen trat und von seinem Geiste beseelt erscheint.

Franz (Peter) Schubert wurde am 31. Januar 1797 zu Wien geboren. Sein Vater war Schullehrer, und er verbrachte die Kinderjahre im elterlichen Hause, wo er auch den ersten Unterricht in der Musik empfing, und zwar von seinem Vater auf der Violine. Im Klavierspiel gab ihm sein Bruder Ignaz Anleitung, später der Chorregent Michael Holzer, der ihn auch im Singen, im Orgelspiel und im Generalbass unterrichtete. Sonst war diese Zeit ohne bemerkenswerthe Ereignisse. Elf Jahr alt und im Besitz einer hübschen Sopranstimme, wurde er schon als Solist im Gesange und auf der Violine verwendet, und es gelang solchergestalt dem Vater, ihn im Jahre 1808 in die kaiserliche Hofkapelle als Sängerknaben zu bringen und ihm einen Platz im Convict zu verschaffen. Hier machte er die erste Be-

kanntschaft mit den grösseren Orchesterwerken der bedeutendsten Meister, und bald war es Beethoven, dem er vor allen anderen Tonsetzern die innigste Verehrung widmete. Gleichzeitig erwachte in ihm, der schon früh in der Composition sich versucht hatte, der Schaffenstrieb in immer erhöhtem Grade. Salieri nahm sich seiner auf das wärmste an, und ertheilte ihm Unterricht. Später indess trennte sich Schubert von diesem Meister, da derselbe die italienische Musik und Sprache mehr, als dem Letzteren sympathisch war, betonte. Im Jahre 1813 verliess Schubert das Convict, da seine Stimme zu mutiren anfang. Eine zwei Mal sich wiederholende Aufforderung der Stellung zum Militärdienste veranlasste ihn, um dieser Gefahr für die Zukunft zu entgehen, bei seinem Vater als Schulgehilfe einzutreten. Er versah dieses Amt drei Jahre hindurch, bis er die ihm unerträglich werdende Bürde abwarf, und sich von da an ausschliesslich dem ihm von der Natur vorgezeichneten Berufe widmete. Mit diesem Zeitabschnitt beginnt die zweite Epoche in seinem Leben. Es würde zu weit führen, wenn ich Ihnen auch nur annähernd einen Ueberblick geben wollte über die Fülle von Schöpfungen in allen Kunstgattungen, welche nun folgten. Wer sich genauer unterrichten will, kann die näheren Nachweisungen darüber in Kreissle's Schrift finden. Wie Schubert schon in frühester Jugend in der Composition sich versucht hatte, so fallen auch, entsprechend der schnellen Reife seines Genies, mehrere seiner berühmtesten Lieder bereits in den Anfang dieser zweiten Epoche. Andere freilich, die „Winterreise“ z. B., die Symphonie in Cdur, vollendete er erst kurz vor seinem Tode, das erstgenannte Werk im October 1827, die Symphonie im März des Jahres 1828. Schubert hat mehr als ein Dutzend Opern, Melodramen und Singspiele, gegen 600 Lieder, 7 Symphonien, ausserdem Werke für die Kirche, für Pianoforte zu zwei und vier Händen, für Streichinstrumente, für Männerstimmen u. s. w. geschrieben. Die meisten derselben sind bekanntlich erst nach seinem Tode veröffentlicht worden. Unter den Liedern befinden sich viele weitausgeführte Balladen, von denen Beethoven meinte, dass manche zehn Dichtungen enthalte, d. h. so lang sei, wie zehn andere. Eben so wenig, als es ihm gegönnt war, eine seinen Fähigkeiten entsprechende Lebensstellung zu finden, war er auch so glücklich, alle seine Werke zu hören. Viele derselben blieben in seinem Pulte verschlossen, und erst der Nachwelt war es vorbehalten, durch spätere Aufführungen Gerechtigkeit zu üben. Erst in den 20er Jahren begann sein Ruf als Liedercomponist sich einigermaassen zu verbreiten, hauptsächlich in Folge der Bemühungen des vortrefflichen Sängers Vogl in Wien, der

Schubert's Leistungen nach und nach schätzen gelernt hatte. Dieser sang u. A. den schon im Jahre 1816 componirten und 1821 von einigen Freunden Schubert's auf eigene Rechnung herausgegebenen „Erlkönig“ zum ersten Male öffentlich in einer im März des genannten Jahres im Kärnthnerthortheater veranstalteten Akademie. Um die Verbreitung der Schubert'schen Lieder nach seinem Tode hat sich Liszt durch die Uebertragung derselben auf das Pianoforte die grössten Verdienste erworben, so wie Liszt auch einen Act der Gerechtigkeit beging, als er in den fünfziger Jahren die Oper „Alfons und Estrella“ in Weimar zur Aufführung brachte. Ausser Liszt ist es namentlich R. Schumann gewesen, der zu Schubert's Anerkennung durch seine wiederholten Anregungen in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ wesentlich beigetragen hat. Schumann, auf den überhaupt Schubert von grossem Einfluss gewesen ist, erkannte, den musikalischen Zöpfen und Reactionären gegenüber, die es stets bequemer finden, gedankenlos immer nur das schon Anerkannte zu vertreten, als die erste Aufgabe einer musikalischen Zeitung, die Production zu fördern, verkannten oder doch nicht anerkannten Talenten die Bahn zu ebnen, und rastlos thätig in diesem Sinne, war unser Meister einer der Ersten, dem er zu der ihm gebührenden Werthschätzung verhalf. — Schubert's Tod erfolgte am 19. November 1828.

Wie Sie aus diesen Angaben entnehmen, war Schubert nur eine geringe Lebensdauer vergönnt. Aber er hat in diesem kurzen Zeitraum eine grosse Anzahl der herrlichsten Werke geschaffen, Werke, die schon ihrem äusserlichen Umfange nach das bei weitem längere Dasein eines anderen Tonsetzers auszufüllen im Stande gewesen wären. Schubert lebte ausschliesslich in der Welt der Töne, fort und fort producirend, hierin unterstützt durch den überströmenden Reichthum seiner Phantasie. Dieser überströmende Reichthum ist es denn auch, der uns zunächst als bezeichnend für ihn entgegentritt.

„Wenn“, sagt R. Schumann, „Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so ist Schubert eins der grössten. Er hätte nach und nach wol die ganze deutsche Literatur in Musik gesetzt, und wenn Telemann verlangt, ein ordentlicher Componist müsse den Thorzettel componiren können, so hätte er an Schubert seinen Mann gefunden. Wo er hinfühlte, quoll Musik hervor; Aeschylus, Klopstock, so spröde für die Composition, geben nach unter seinen Händen, wie er den leichten Weisen W. Müller's u. A. ihre tiefsten Seiten abgewonnen.“

Man muss unterscheiden zwischen solchen Künstlern, die lediglich

in den selteneren Momenten erhöhter Begeisterung produciren, und dann für längere Zeit wieder, ich möchte sagen, in das Alltagsleben zurücktreten, bei denen sonach die Momente der Begeisterung mit denen der gewöhnlichen Lebensprosa abwechseln, und jenen, die fast ununterbrochen in productiver Stimmung sich befinden, die den Faden am folgenden Tage da wieder aufnehmen, wo sie ihn am vorhergehenden abgebrochen haben. Zu den Naturen der letztgenannten Gattung gehört Schubert, und das ist auch insofern charakteristisch für seine Kunstschöpfungen, als dieselben zum Theil weniger als in sich abgeschlossene, für sich bestehende Kunstwerke erscheinen, sondern mehr als Bestandtheile eines grossen Ganzen, das eine die Fortsetzung des anderen bildend. Das gesammte Dasein ist eingetaucht in eine poetische Stimmung, es sprosst und keimt ununterbrochen, und so ist das neue Werk eine Fortsetzung des eben beendeten, ohne dass es mit diesem in einem äusserlichen Zusammenhange steht. Nicht einzelne Entwicklungsstufen lassen sich demzufolge so scharf abgrenzen, wie bei vielen anderen Tonsetzern, die verschiedenen Werke sind nicht dazu angethan, bedeutsame Lebensabschnitte abzumarken; der Fortgang ist ein ununterbrochener, das Kunstschaffen des gesammten Lebens erscheint als ein grosses Ganzes, und hieraus erklärt sich auch der Wechsel von Ausgezeichnetem und minder Werthvollem in zufälliger Folge aus früherer und späterer Zeit. Entlehnen wir eine Parallele aus dem Gebiete der Poesie, so dürften Uhland und Rückert hier am passendsten zur Vergleichung herangezogen werden können. Der Erstgenannte gehört zu den Naturen, bei denen poetisches Schaffen mit bürgerlicher Berufsthätigkeit abwechselt. Der Letztere ist entschieden mit Schubert zu vergleichen. Auch bei ihm sehen wir einen solchen ununterbrochenen Strom der Production, und seine Gedichte sind häufig ebensowenig in sich abgeschlossene Kunstwerke; im Gegentheil, das eine bezieht sich auf das andere, das eine ergänzt das andere. Dieser Mangel an Abgeschlossenheit, an Concentration gewährt uns zugleich auch Aufschluss, was jenen Hauptmangel Schubert's betrifft, dass nämlich die Knappheit der Form häufig hintangesetzt wird; die „himmlische Länge“, wie Schumann in Bezug auf die Symphonie in Cdur sich ausdrückt, findet in diesem Umstand ihre Erklärung.

Betrachten wir in Hinblick auf das eben Gesagte Schubert's Begabung noch specieller, so treten uns darin einzelne Fähigkeiten als besonders hervorstechend entgegen, während andere nicht in gleicher Stärke vorhanden sind. Schubert ist z. B. einseitiger, als Beethoven, obschon mit diesem auf das innigste verwandt. Er besitzt

indess nicht den grossartigen Ernst, die Haltung, den hohen Kunstverstand, diese zusammengehaltene Kraft Beethoven's. Das Zarte, Phantasiereiche und Schwärmerische, der Ausdruck blühenden Lebens, der Zauber melodischer Schönheit, den er im höchsten Grade besitzt, ist sein Bereich. Es lag gewissermaassen in dieser Eigenthümlichkeit, in dem Uebergewichte derselben, dass ihm strenges Maasshalten, insbesondere Kürze, Präcision des Ausdrucks, die Energie des Verstandes nicht in gleichem Grade eigen sein konnte, und dass er sich zu Zeiten in eine zerfliessende Weichlichkeit verirrte. Das ist überhaupt das Unterscheidende des höchsten Genius, der als Träger der gesammten Menschheitsentwicklung dasteht, von der reichbegabten genialen Natur, dass jener Erstere eine Totalität für sich bildet, eine Welt im Kleinen, eine universell angelegte Persönlichkeit, in der alle Kräfte vertreten sind und einander im Gleichgewicht gegenüberstehen, — Verstand, Phantasie, Gefühl, Energie der Leidenschaft, eiserne Willenskraft u. s. w. —, während bei der genialen Natur einzelne grossartige Seiten auf Kosten anderer übermächtig hervortreten. So bei Schubert. Er ist, Beethoven gegenüber, ein Mädchencharakter, sagt Schumann, obschon im Vergleich mit anderen immer noch stark genug. Das ist überhaupt das Bezeichnende für die Nachfolger jenes grössten Meisters der Neuzeit, dass sie als Totalität sich nicht mit ihm messen können, während sie nach einzelnen Seiten hin Neues entdeckt, neue Seiten herausgebildet haben.

Wie schon vorhin erwähnt, hat Schubert erst nach seinem Tode eine seinen Leistungen entsprechende Anerkennung gefunden. Zur Zeit seines Lebens war er überwiegend nur als Liedercomponist geschätzt, und auch hier durchaus noch nicht in dem Grade und Umfange, als später. Auf dem Gebiete des Liedes freilich waren seine Leistungen so hervorstechend, dass man ihm schon damals die schuldicke Anerkennung nicht versagen konnte. Er wurde hier der Mittelpunkt für die gesammte neuere Entwicklung, und diese Seite ist es daher, welche zunächst zu besprechen ist. Wir verliessen die Betrachtung des Liedes vor längerer Zeit schon, als ich Heinrich Albert erwähnte und die Wendung andeutete, die später aus der Gestalt hervorging, welche Albert dem Liede gegeben hatte. Erst mit dem Aufschwunge der deutschen Poesie zu classischer Höhe aber konnte von höherer künstlerischer Bedeutung des Liedes die Rede sein. Dieser Aufschwung erfolgte zu derselben Zeit, als die Koryphäen der neueren Tonkunst erstanden, und diese waren daher zugleich auch die ersten bedeutenderen Repräsentanten auf diesem Gebiete. Auch unter den

Händen dieser Tonsetzer jedoch behielt das Lied meist noch die ältere, einfachere Gestalt bei, und die besten Meister, welche sich denselben anschlossen, wie Reichardt, später Zelter, Berger, C. M. v. Weber u. A., haben sich in dieser Form bewegt. Durch Beethoven erst wurde der Anstoss gegeben zu grösserer Erweiterung und innerlicher Vertiefung, eine Richtung, die in Schubert sich fortgesetzt und hier ihren ersten Culminationspunct erreicht hat. Dem älteren Standpunct zufolge bewegte sich das Lied noch in sehr enger Sphäre; die in dem Gedicht enthaltene Gesamtstimmung, abgesehen von aller Nuancirung des Ausdrucks im Einzelnen, wiederzugeben, war sein Zweck. Jetzt trat auf subjectivem Boden zugleich mit Erweiterung der Form ein dramatisch bewegtes Element hinzu. „Schubert“, sagt Liszt in einem Artikel der „Neuen Zeitschrift für Musik“ über dessen Oper „Alfons und Estrella“, „verstand die ganze Quintessenz von Gefühl, alle Leidenschaft aus wenig umfangreichen Gedichten zu entwickeln, er verlieh dem Gedicht Gewalt des Ausdrucks, blendenden Glanz, wunderbare Zartheit und Farbenschmelz.“ Es ist jedoch mit dem Hinblick auf den durch Schubert nach dieser Seite hin bewirkten Fortschritt seine Bedeutung als Liedercomponist noch keineswegs ausreichend gekennzeichnet. Das ist vor allen Dingen das Charakteristische, dass hier zum ersten Male der Schwerpunkt im Liede ruht, und dass dadurch diese kleinste Kunstgattung zu einer Bedeutung erhoben worden ist, die sie bis dahin nicht besessen hatte, befähigt auf diese Weise, den reichsten, tiefsten Weltinhalt in sich aufzunehmen, dass eine durchgebildete Weltanschauung darin niedergelegt ist. Schon vorhin erinnerte ich an Rückert und das Verwandte seiner Erscheinung. In gleichem, wenn nicht erhöhtem Grade bietet sich uns hier Gelegenheit zu einer Parallele. Der gewöhnliche Lyriker spricht nur sich aus, sein subjectives Empfinden, den ihm von der Natur verliehenen Gehalt, wobei dahingestellt bleibt, von welchem Umfang und Werth, von welcher objectiven Bedeutung derselbe ist. Rückert, kann man sagen, hat den gesammten Weltinhalt in das Bereich seines subjectiven Empfindens hereingezogen, seine Persönlichkeit zu einem entsprechenden Gefäss für denselben erweitert, und steht darum an der Spitze der Lyrik aller Zeiten und bei allen Nationen. Ganz Aehnliches gilt von Schubert, der ebenfalls die ganze Scala menschlichen Empfindens im Liede zur Darstellung gebracht hat.

Dass eine solche enorme Vertiefung auch bezüglich der in Musik zu setzenden Gedichte eine ganz andere, reichere Auswahl als früher erheischte, ergiebt sich hieraus von selbst. Wenn frühere Tonsetzer

fast mehr nur zufällig, was in ihre Hände gelangte, in Musik setzten, so sehen wir hier schon eine bewusstere Wahl und Absicht. Liszt macht daher in dem vorhin erwähnten Artikel auch noch auf diese Seite von grösster Wichtigkeit, die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik und die innige musikalische Durchdringung des Wortes, der wir bei Schubert, vereinzelte frühere Erscheinungen abgerechnet, zum ersten Male in diesem Grade begegnen, aufmerksam. Denn auch noch diese letztgenannte Eigenschaft ist von kunstgeschichtlicher Bedeutung und darf bei einer Charakteristik Schubert's nicht übersehen werden. Das Streben, das Gedicht in seinen feinsten Nuancen zur musikalischen Ausprägung gelangen zu lassen, musste nothwendig auch auf eine innige musikalische Durchdringung des Wortes durch entsprechende Declamation in Verbindung mit schwungvollsten Melodien hinführen.

So geschah es, dass auf diese Weise das Lied eine der wichtigsten Kunstgattungen der Neuzeit wurde, eine Schöpfung, in die sich der tiefere deutsche Geist, der sich von dem öffentlichen Leben der Tonkunst unbefriedigt abwendete, flüchtete. Es ist nach Schubert's Vorgang bis herab auf die Gegenwart das Vortrefflichste in dieser Sphäre geleistet worden, und die späteren, nachher noch zu erwähnenden Meister alle haben sich ihm angeschlossen, seine Richtung fortsetzend.

Es ist hier der Ort, bevor ich weitergehe, C. Löwe's zu gedenken, dessen Hauptthätigkeit in eine nicht viel spätere Zeit fällt. Ich habe diesen Tonsetzer schon einmal erwähnt, als ich über die neuere Kirchenmusik, die Arbeiten für den Männergesang, sprach. Hier kommen die Balladen und Gesänge desselben, seine grössten Leistungen, in Betracht. Er ist auf diesem Gebiete für Norddeutschland, was Schubert in dem seinigen für Süddeutschland. Ich sage damit nicht, dass Jener den Boden seiner Wirksamkeit ausschliesslich in Nord-, Dieser in Süddeutschland gefunden habe. Es wäre dies nur nach einer Seite hin, was nämlich Löwe betrifft, der in Süddeutschland bis jetzt keinen erheblichen Erfolg erlangte, richtig, während Schubert's Publicum ein weit grösseres ist. Ich habe dabei die Geistesrichtung, den Charakter der Werke Beider im Sinne.

C. Löwe wurde, wie ich schon früher bei anderer Gelegenheit erwähnt habe, geboren am 30. November 1796 in Löbejün bei Halle, und erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, einem Cantor. Er entwickelte sich leicht und schnell, so dass er fast unbewusst und spielend die musikalischen Elemente sich aneignete. Dabei genoss er der grössten Freiheit, und benutzte diese, um in den heimathlichen

Fluren umherzuschweifen, was auf die Erweckung seines lebendigen Naturgefühls und seines romantischen Hanges von grösstem Einfluss war. Im 10. Jahre kam er auf die Schule nach Cöthen, später auf das Gymnasium des Waisenhauses zu Halle, und setzte hier bei dem bekannten Türk seine musikalischen Studien fort. Bei Gelegenheit einer kirchlichen Aufführung im Jahre 1811 erregte er als Solosänger so sehr das Interesse des anwesenden Königs von Westphalen, Hieronymus Napoleon, dass dieser ihm zur Förderung seiner musikalischen Ausbildung ein Jahrgeld bewilligte. 1817 bezog er die Universität, und hier bereits war es, wo er mit seinen ersten Balladen „Treuröschchen“, „Wallhaide“, „Erkönig“ hervortrat. Ums Jahr 1820 verweilte er in Dresden, wo er C. M. v. Weber's Bekanntschaft machte, etwas später auch in Weimar und Jena mit Zutritt bei Goethe und Hummel. Er trennte sich von seiner theologischen Laufbahn und folgte einem Rufe als Cantor und Musikdirector nach Stettin. Hier ist er in der Folge geblieben und siedelte erst in der letzten Zeit seines Lebens nach Kiel über, wo sein Tod am 20. April des Jahres 1869 erfolgte.

Löwe ist in den verschiedensten Gattungen der Tonkunst thätig gewesen. 1830 fand die Aufführung seines Oratoriums „Die Zerstörung von Jerusalem“ in Stettin und Berlin statt. Er hat fünf Opern geschrieben, jedoch ohne glückliche Resultate. Die Bahn des reinen Vocal-Oratoriums betrat er 1834 mit seinem einen nachhaltigeren Erfolg erreichenden Werke „Die eherne Schlange“, auf das bald darauf „Die sieben Schläfer“ und „Die Apostel von Philippi“ folgten. Er gab dadurch für den Männergesang eine sehr bedeutsame Anregung. Doch dies sei nur beiläufig nochmals erwähnt. Hier kommen, wie schon gesagt, seine Balladen in Betracht, von denen ich nur einige der bemerkenswertheiten namhaft machen will. Diese sind: „Edward“, „Treuröschchen“, „Herr Oluf“, „Abschied“, „Elwershöh“, „König Siegfried“, „Goldschmieds Töchterlein“, „Der Mutter Geist“, „Der Wirthin Töchterlein“, „Zauberlehrling“, „Hochzeitlied“, „Die wandelnde Glocke“, „Die Braut von Korinth“, „Heinrich der Vogler“ u. s. w. Rühmliche Erwähnung verdient auch „Die erste Walpurgisnacht“ für Solostimmen und Chor mit Orchester. Er hat ausserdem viele Werke für Pianoforte geschrieben. Als Schriftsteller ist er ebenfalls aufgetreten, so u. A. mit einem Commentar zum zweiten Theile des Goethe'schen „Faust“. Auch Löwe schreitet fort zu tieferer, speciellerer Durchdringung des Textes und zu reicherer musikalischer Ausprägung desselben. Auch von ihm gilt, was ich vorhin von Franz Schubert bemerkte, dass

uns hier, mehr als früher, die Verbindung edler Poesie mit trefflicher Musik entgegentritt. Dabei ist er Meister in treffendster, schlagendster Charakteristik, er besitzt reiche musikalische Erfindung und plastische Gestaltungskraft. Aber es ist weniger die Phantasie im Bunde mit künstlerischer Sinnlichkeit, wie bei jenem, im Gegentheil: das Phantastische, welches der Abstraction angehört, das schon losgelöst ist von jenem Boden und die Reflexion zur Voraussetzung hat, mit einem Worte: ein mehr norddeutsches Element. Dabei tritt der organische Fluss zu Zeiten etwas in den Hintergrund; man hat die Empfindung, dass das Ganze mehr aus einzelnen charakteristischen Momenten zusammengesetzt, weniger als ein solches entstanden ist. Löwe ist darum einseitiger, er ist nicht frei von einer gewissen Manier, während Schubert sich bis zur Höhe allgemein menschlichen Ausdrucks zu erheben vermochte. Auch in der Behandlung der Singstimme ist Jener nicht bis zu der Correctheit des Letzteren durchgedrungen. Bei Löwe zeigt sich vielfach eine ältere Behandlungsweise, welche im Widerspruch steht mit dem durch Schubert aufgestellten Princip der Gegenwart. Löwe ist nicht ganz consequent und in sich klar, er ist — im höchsten Sinne gesprochen — nicht zur Vollendung gekommen. Auch an Popularität steht er Schubert bei weitem nach, und zum öffentlichen Vortrag werden auch die dafür geeigneten seiner Werke nur selten gewählt. In den 30er Jahren unternahm Löwe eine Kunstreise und trug seine Werke öffentlich vor. Damals schien es, als ob er durchdringen werde. Doch hat sich dies nicht bestätigt. Die übergrosse Länge vieler seiner Werke, verbunden mit dem Umstande, dass dieselben den natürlichen Anforderungen der Singstimme zu wenig Rechnung tragen, nicht für bestimmte Stimmgattungen speciell geschrieben sind, ist ihrer weiteren Verbreitung sehr hinderlich gewesen. Trotzdem aber hat er so Bedeutendes geleistet, er ist so eigenthümlich in seinem Schaffen, er ist mit so reichem Talent ausgestattet, dass ihm die hier angewiesene Stellung in der Kunstgeschichte ohne Widerrede gebührt.

Schubert und Löwe gehören noch der Zeit des Ueberganges, der Zeit an, in welcher die gegenwärtige Epoche sich vorbereitete. Der Nächste in der historischen Folge ist Mendelssohn. Dieser ist mit Bestimmtheit der neuen Schule beizuzählen, und ich konnte daher vor einer Reihe von Jahren in einem in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlichten Aufsatz ihn und den zunächst folgenden Künstler, R. Schumann, als die Spitzen der Kunstentwicklung in den 40er Jahren bezeichnen. Mendelssohn indess wurzelt zugleich noch in der älteren Kunstrichtung, und es ist daher mehr noch eine Vermittlung des

Classischen und Modernen, die wir in seinen Werken vor uns haben. Er steht allerdings entschieden auch unter dem Einflusse Beethoven's, aber er hat sich weniger an das letzte Stadium desselben, an den Punct, wo für einen Componisten des neuen Ideals die Fortentwicklung zu beginnen hatte, überhaupt weniger an einen Meister angeschlossen, er hat mehr die gesammte Vergangenheit, Mozart sowol, als auch Seb. Bach, zu seiner Voraussetzung, und nimmt aus diesem Grunde in der neueren Kunstgeschichte die ihm hier angewiesene Stellung ein, die Stellung eines Solchen, der den ausschliesslich dem Neuen zugewendeten Künstlern der Zeit nach voranschreitet.

Felix Mendelssohn-Bartholdy war zu Hamburg im Jahre 1809 am 3. Februar geboren. Als der Knabe das dritte oder vierte Lebensjahr erreicht hatte, siedelte seine Familie nach Berlin über. Dort waren Zelter und Berger seine Lehrer in der Composition und im Pianofortespiel. Schon im 8. Jahre leistete er als Pianofortespieler Vorzügliches, und im 12. bezeichnete Zelter ihn als seinen besten Schüler. Durch Zelter wurde er Goethe empfohlen, und die Berührung, in die er dadurch mit diesem kam, konnte nicht anders als höchst vortheilhaft einwirken auf die Entwicklung seines Talents, wenn schon dieselbe zugleich auch auf die nicht völlig moderne Gestaltung seiner Individualität von Einfluss war. Mendelssohn hatte das Glück, überall sich gefördert, den Pfad geebnet, die Hindernisse, welche sonst dem Emporkommen eines Talents entgegenstehen, stets beseitigt zu sehen, und eine schon frühzeitig hochgesteigerte Entwicklung und ein schnell gewonnener Ruf erscheinen als die Folge dieser vortheilhaften Umstände. Allerdings waren dieselben auch nicht ohne Nachtheil für sein Kunstschaffen, sowie für die Ausbildung seiner Persönlichkeit überhaupt. Sie hielten ihn ferner von jener — ich möchte sagen — inneren Durcharbeitung, wie sie nur die Anstrengung und der Kampf, die Schule der Leiden zu gewähren vermag. Fehlt dem Mendelssohn'schen Wesen darum auch nicht gänzlich diese Seite, so tritt sie doch sehr zurück. Es mangelt das Hinabsteigen in die Tiefen des Schmerzes. — Eintretend in das Jünglingsalter, unternahm er grössere Reisen, verweilte in Paris, England, Schottland, Italien. Er war schon früh mit Compositionen hervorgetreten. Das erste Heft seiner Lieder ohne Worte, das G moll-Concert, die Overture zum „Sommernachtstraum“, welche Anfang der 30er Jahre erschienen, brachen ihm in weiteren Kreisen Bahn. In eine öffentliche Wirksamkeit als Musikdirector trat er zuerst in Düsseldorf im Jahre 1833. Dort war es, wo er den zweiten grossen Schritt that zur Erreichung seines Culationspunctes, indem er das Oratorium „Paulus“ componirte. Die

Glanzperiode seines Lebens und die höchste Stufe seiner Wirksamkeit bezeichnet bekanntlich sein Aufenthalt in Leipzig seit dem Jahre 1835. Diese Zeit ist noch zu sehr in der Erinnerung Aller, als dass ich nöthig hätte, zum Ruhme derselben hier noch etwas Weiteres zu sagen. Er verweilte in Leipzig von diesem Zeitpunkt an bis zum Jahre 1844 und von 1845 an wieder bis zu seinem am 4. November 1847 erfolgten Tod. Leider fehlt zur Zeit noch eine ausführliche und gründliche Biographie dieses Künstlers. Ein kleines, bald nach seinem Tode erschienenenes Werkchen der Art besitzen wir von W. A. Lampadius (Leipzig, Hinrichs), welches neuerdings durch die von F. Hiller herausgegebenen „Briefe und Erinnerungen“ (Cöln, Du Mont-Schauberg) eine Ergänzung gefunden hat. Einer künftigen Biographie trefflich vorgearbeitet wurde durch Veröffentlichung der schon im Eingange dieser Vorlesungen erwähnten, zwei Bände umfassenden Briefsammlung.

Mendelssohn hat, wie die meisten der neueren Tonsetzer, von dem Pianoforte seinen Ausgang genommen, und es tritt uns sogleich bei ihm das Charakteristische der neuen Wendung entgegen. Ich habe schon zu verschiedenen Malen erwähnt, wie die Pianofortecomposition in der Mozart'schen Schule endlich in Sinnlichkeit und Aeusserlichkeit untergegangen war. Das Charakteristische der neuen Schule ist, die erweiterte Technik zum Ausdruck des Geistes zu benutzen, den Figurenreichtum aufs Neue mit geistigem Gehalt zu durchdringen. Den ersten Schritt dahin sehen wir bei Mendelssohn in seinen Pianofortewerken. Er hat allerdings nicht die zu enormer Höhe gesteigerte moderne Virtuosität benutzt, er hat sich auf ein bescheideneres Maass beschränkt, aber das leere Figurenspiel ist bei ihm mit einem Male verschwunden, so dass wir ihn zu den Begründern dieser Richtung zählen müssen. Auch in anderer Beziehung ergriff er hier die Aufgabe der Zeit. Er erhob in seinen „Liedern ohne Worte“ zu einer künstlerischen Form, was früher, so z. B. in dem Adagio der Cismoll-Sonate von Beethoven, in den Etuden von L. Berger, nur sporadisch sich gezeigt hatte. Die Melodie ist das Subjective in der Musik, die Ausdrucksweise, in welcher das Subject in seinem besonderen Empfinden sich auszusprechen vermag, und wir sehen daher, wie in dem geschichtlichen Fortgange der Tonkunst die frei über dem Ganzen schwebende Melodie, entsprechend der allgemeinen Hinwendung des Geistes zum Subjectiven überhaupt, sich immer mehr aus den polyphonen Formen herausarbeitet, und selbstständig, immer freier und unabhängiger, immer ausdrucksvoller, dem Gesangsmässigen sich nähernd, zur Erscheinung kommt. So bei Beethoven namentlich, im Vergleich zu seinen Vorgängern. Mendelssohn, indem er in den

„Liedern ohne Worte“ die Melodie als den Mittelpunkt einer Kunstschöpfung hinstellte, ergriff diese geschichtliche Consequenz und führte dieselbe, unterstützt hierin durch den sehr glücklich gewählten Titel, bis zu ihrer Spitze und Vollendung. Noch ein dritter Umstand ist hier von Wichtigkeit; nach einer dritten Seite hin noch sind diese „Lieder ohne Worte“ von historischer Bedeutung. Betrachten Sie den lebendigen Organismus. Jedes organische Gebilde, der menschliche Körper, die menschliche Seele z. B., zeigt eine Gliederung in Unterschiede, welche durch eine Grundeinheit zusammengehalten werden; jede Besonderheit, jedes Glied, jede geistige Function besitzt eine selbstständige Thätigkeit, aber alle diese Besonderheiten werden getragen und gebunden durch die Einheit, durch das Ich, welchem wir angehören. So das Kunstwerk. Es ist ebenfalls eine Einheit von Unterschieden. Beethoven's Werke namentlich sind in diesem Sinne reiche, umfassende organische Schöpfungen. Sie enthalten eine Fülle mannigfach nancirter, ja sogar heterogener Seelenstimmungen, welche alle durch die Grundstimmung getragen und zur Einheit verbunden werden. Beethoven vertieft sich in die äussersten Gegensätze, seine ungeheure Gewalt besteht aber darin, dass es ihm möglich ist, diese Gegensätze zu bändigen, unter die Alles beherrschende Einheit zu beugen. In dem weiteren Fortgange nach Beethoven nun sehen wir, wie das Alles umschlingende Band zurücktritt, wie die einzelnen Momente sich isoliren, selbstständig auftreten. Hierin liegt der Grund des Beliebterwerdens kleinerer Kunstformen auf dem Gebiete der Pianofortemusik, des Zurücktretens der Sonate. Was in der reichen Welt Beethoven's nur als Moment vorkommt, erscheint jetzt als besonderes Kunstwerk, eine besondere Stimmung erscheint fixirt und in kleineren Rahmen gefasst. Dies ist die bezeichnete dritte wichtige Seite der Mendelssohn'schen „Lieder ohne Worte“. Mendelssohn, und ich kann sogleich hinzufügen, auch Schumann, haben darin zu Anfang dieser Epoche am entschiedensten die Aufgabe derselben ergriffen. Schumann geht bei solchen in engeren Rahmen gefassten kleinen Tonbildern fort zu äusserster Bestimmtheit, indem er besondere Ueberschriften wählt, den Stücken ihren Inhalt bezeichnende Namen giebt. Es ist ein grosses Missverständniss, dies im Sinne einer hin und wieder aufgetretenen irigen Theorie zu fassen, zu meinen, der Componist habe sich diese „Objecte“ erst äusserlich gesucht und dann die Musik dazu geschrieben; die Sache muss im Gegentheil so gefasst werden, dass die Bezeichnung durch Worte zu der Musik nur als letzte Bestimmtheit hinzukommt. Die Möglichkeit solcher Bestimmtheit aber ist das Charakteristische der Neuzeit.

Fassen wir weiter Mendelssohn's Orchestercompositionen ins Auge,

so gewahren wir auch hier, wie er eintritt in die geschichtliche Entwicklung, die Aufgabe der Zeit ergreift, das von seinen Vorgängern Begonnene weiterbildet und zu grösserer Entschiedenheit fortführt. Das Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks wurde soeben und öfter schon, auch im Eingange der heutigen Vorlesung, als eine Haupteigenthümlichkeit Beethoven's und der modernen Instrumentalmusik bezeichnet. Mendelssohn schritt auf dieser Bahn fort, er zog die Consequenzen, indem er bestimmte Stoffe wählte als Inhalt für seine Instrumentalwerke. So in seinen Ouverturen zum „Sommernachtstraum“, der Hebriden-Ouverture u. s. w. Es ist sehr bezeichnend, dass er hierin das Hervorstechendste geleistet hat, während andere Instrumentalwerke von ihm, seine Symphonien z. B., seine Compositionen für Streichinstrumente, meist von verhältnissmässig geringerer Bedeutung sind. Die Aufgabe der Neuzeit ist dieses poetisch-musikalische Schaffen, auf specifisch-musikalischem Gebiete dagegen war streng genommen Nichts mehr zu leisten: nur nach jener Seite hin war daher ein Fortschritt möglich, nach dieser hin konnte der Componist nur reproducirend verfahren. Mendelssohn zeigt sich in seinen Ouverturen auch darin entschieden modern, dass hier, bei aller logisch-verständigen Gestaltung und Ausarbeitung, doch das Phantastische überwiegt. Er erscheint in dieser Beziehung mit Löwe verwandt, und wie bei diesem waltet ein norddeutsches Element bei ihm vor. Was das Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks betrifft, so ist dieses Element allen Tonsetzern der Gegenwart, die nicht blos, wie so viele, leeres Stroh gedroschen, sondern im Dienste der fortschreitenden Kunst gestanden haben, gemeinschaftlich. Mendelssohn steht darin sogar mit Berlioz ganz auf einem Boden. Ich sage dies, wenn auch die exklusiven Verehrer des Ersteren vor einer solchen Vergleichung zurückschrecken werden. Die Wahrheit derselben ist nicht in Abrede zu stellen.

Die letzte der hervorstechendsten Seiten Mendelssohn's endlich wird bezeichnet durch seine Thätigkeit im Fache des Liedes. Das Lied bildet, wie schon im Eingange der heutigen Vorlesung gesagt wurde, in der Gegenwart eine der Spitzen der Entwicklung. Es ist nach Schubert's Vorgange in dieser Sphäre das Ausgezeichnetste geleistet worden. Die moderne Wendung darin, jene innigere Durchdringung des Textes, der engere Anschluss an die Worte des Dichters, auch was dieselben im Einzelnen betrifft, wurde schon vorhin charakterisirt. Bezüglich des Näheren, so erlaube ich mir, auf einen Aufsatz von mir, welcher in den bei Merseburger in Leipzig von mir herausgegebenen „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft“, im 1. Hefte derselben (Jahrgang

1856) unter dem Titel „Die Melodie der Sprache“ erschienen ist, zu verweisen. Ich habe dort diesen wichtigen Gegenstand, dessen Verfolgung uns hier zu weit ablenken würde, einer ausführlichen Untersuchung unterworfen. Mendelssohn nun ist zwar in seinen Liedern nicht ganz modern, und es machen sich bei ihm ältere Elemente zum Theil noch geltend: die absolut musikalische Melodie tritt überwiegend hervor, auch zuweilen eine malende Behandlung der Singstimme; er hat sich jedoch eben so wenig der neueren Entwicklung gänzlich entzogen. Die Hauptsache aber ist, dass das Lied gerade für sein Wesen, für seine Individualität eine sehr entsprechende Ausdrucksform war. Mendelssohn war am bedeutendsten in solchen kleineren Gebilden. In ihnen vermochte er sein inniges, seelenvolles Wesen, seine liebenswürdige Persönlichkeit am entsprechendsten zum Ausdruck zu bringen. Es ist dies kein Tadel, es ist eher ein Lob. Die sich zur Spitze hindrängende Subjectivität war das Princip der Epoche, bei deren Betrachtung wir jetzt verweilen. Sie konnte daher nur solche kleinere Formen, welche dieser Wendung entsprechend waren, gebrauchen, während die objectiven mehr nur äusserlich aufgenommen und fortgeführt wurden.

Diese Bemerkung führt mich über zu der zweiten Hauptseite des Mendelssohn'schen Schaffens. Durch das bisher Dargestellte ist seine Thätigkeit noch keineswegs erschöpft; die mehr dem Objectiven zugekehrte Wendung seines Talents ist noch zu betrachten. Mendelssohn hat aus dem ihm von der Natur Gegebenen gemacht, was er irgend im Stande war, er hat dasselbe, stets beseelt von einem auf das Höchste gerichteten Streben, nach den verschiedensten Seiten hin zu möglichster Vollkommenheit herausgebildet. Hierin aber ist er weniger hervorstechend gewesen, er vermochte die grösseren Dimensionen objectiver Formen häufig nicht ganz auszufüllen, so dass er leicht formell wurde, während kleinere Gebilde meist geistdurchdrungen erscheinen. Es gilt dies, wie ich schon vorhin bemerkte, von seiner Thätigkeit auf dem Gebiete der Symphonie und des Quartetts. Er besitzt hier nicht immer die Frische, die ihn in anderen Werken auszeichnet, er ist zuweilen nicht frei von einer gewissen Trockenheit. Es gilt dasselbe, bald mehr, bald weniger, auch von den anderen hierher gehörigen Fächern seiner Wirksamkeit. Mendelssohn hat auch darin Treffliches geleistet, fragen wir aber nach dem, was wirklich im Fortgange der Kunstgeschichte zählt, was das Moment des Fortschritts bildet, nicht blos nach dem, was im strengsten Sinne doch nur Reproduction ist, wenn auch eine vorzügliche, so ist der vorhin und zuerst besprochenen Seite entschieden der Vorzug zu geben. Das Hervorstechendste nach der

zweiten Seite hin wurde von Mendelssohn jedenfalls im Oratorium, zum Theil auch in der Kirchenmusik gegeben, wenn auch in letzterer, soweit mir diese Werke bekannt sind, nicht in dem Grade, wie im Oratorium. Ich habe darüber in der 17. Vorlesung bereits ausführlicher gesprochen und kann mich hier auf das dort Gesagte beziehen.

An diesem Orte ist es vor allen Dingen noch seine Thätigkeit auf dramatischem Gebiete, welche ins Auge zu fassen ist. Mendelssohn hat sich bekanntlich auch auf dem Gebiete der Oper versucht. Dies jedoch ist das minder Wichtige. Die kleineren Werke aus dieser Sphäre gehören einer früheren Zeit an, die erste grössere Schöpfung aber, seine „Loreley“, ist Fragment geblieben. Es lässt sich aus diesem Bruchstück nicht ermesen, was er geleistet haben würde. Nach der vorliegenden Probe zu urtheilen, war seine schöpferische Kraft schon gesunken, und was den Fortschritt in der Idee der Oper überhaupt betrifft, so scheint mir so viel sicher, dass Mendelssohn nicht berufen war, auf diesem Gebiete wirklich neue Bahnen zu betreten. Er würde jedenfalls auch hier Treffliches geliefert haben im Anschluss an die älteren Meister, mehr jedoch nicht. Selbst die ersten und bedeutendsten Tonsetzer dieser Epoche waren, wie ich schon einmal im Eingange bemerkte, nicht berufen, die moderne Opernaufgabe zu lösen. Zu einer Erfassung derselben im höchsten Sinne zeigte sich die Zeit noch nicht reif; um sich aber der Mode des Tages anzuschliessen, standen sie alle zu hoch, und es blieb ihnen daher Nichts übrig, als durch gediegene Arbeiten, die aber Versuche blieben, den Uebergang zu vermitteln. Ihre eigentliche Sphäre war eine andere, ihr Schwerpunkt lag in den Kunstgattungen, deren Besprechung den Gegenstand meines heutigen Vortrags bildet. Wie gesagt: die Zeit war noch nicht reif; so hatten diese Tonsetzer die Bestimmung, die neueste Entwicklung vorzubereiten, die tieferen Bestrebungen anzubahnen, ohne zum Abschluss zu kommen. Es gilt dies, wie ich sogleich hier erwähnen kann, auch von Schumann, in gewissem Sinne auch von Berlioz. Von bei weitem grösserer Bedeutung ist Mendelssohn's musikalische Bearbeitung verschiedener Meisterschöpfungen auf dem Gebiete der dramatischen Poesie. Natürlich ist eine solche Bearbeitung nicht zu verwechseln mit der melodramatischen Behandlung, wie dieselbe in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts üblich war. Das eigentliche Melodrama ist jetzt, was die Bühne betrifft, gänzlich aus der Mode gekommen. Ob mit Recht, wage ich ohne unmittelbare Anschauung, ohne lebendige Erfahrung durch theatralische Aufführungen, nicht zu entscheiden. In kleinerem Rahmen, für Haus und Concertsaal, kann die Verbindung des gesprochenen Wortes mit Musik

von grosser Wirkung sein. Schumann's Balladen von Hebbel, sowie neuerdings Liszt's Bearbeitung der Bürger'schen „Lenore“ liefern dafür einen überzeugenden Beweis. Allerdings ist das Melodrama nicht die höchste Kunstform. Es fehlt die innigste Durchdringung der Elemente, die vollständigste Einheit der Kunstmittel. Aber sehr schöne Wirkungen können trotz alledem erreicht werden, und es ist namentlich da am Ort, wo die Beschaffenheit der Dichtung ein gänzlich Aufgehen in Musik, eine einheitliche Verschmelzung beider Elemente hindert. Dabei ist es bedeutsam, beiläufig bemerkt, dass gerade Schumann zur Wiederaufnahme dieser Kunstgattung gelangte. Die Melodie als solche, die absolute musikalische Melodie, trat in seinen Gesängen mit Pianofortebegleitung hier und da überhaupt sehr zurück. Es bedurfte sonach nur eines Schrittes, um den Gesang ganz wegzulassen, und Alles in die Instrumentalbegleitung zu legen. Dabei sind diese Bestrebungen weit verschieden von denen in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Dort kam es zunächst nur darauf an, die Musik zu charakteristischem Ausdruck zuzuspitzen. Jetzt ist das Ausdrucksvermögen derselben so erweitert, dass sie auch Fernerliegendes in ihr Bereich ziehen kann. Gestalte sich aber auch das Urtheil über die Wirkung des Melodramas auf der Bühne, wie es wolle: das Schauspiel mit Musik ist vollkommen ästhetisch berechtigt, und die Wirkung wird durch die letztere nur erhöht. Wir besitzen leider nur wenig derartige Werke; eine grosse Anzahl zwar von Schau- und Trauerspielen, zu denen die Tonsetzer insbesondere Ouverturen geschrieben haben, aber nur wenig wahrhaft Ausgezeichnetes. Die beiden grössten hierher gehörigen Schöpfungen sind Beethoven's Musik zu „Egmont“ und die Mendelssohn's zum „Sommernachts Traum“. Beide gehören zu den vortrefflichsten ihrer Verfasser. Beethoven übertrifft das Gedicht durch die tragische Grösse in seiner Musik, Mendelssohn's „Sommernachts Traum“ ist das Reizendste, was er gegeben hat. Der Componist ist hier vollständig in der ihm eigenen Sphäre. Auch die Musik zu „Athalia“ gehört hierher, sowie Schumann's grossartige Musik zu „Manfred“, eines der bedeutendsten Werke von ihm, sowie der Neuzeit überhaupt. In diesen Werken concentrirt sich der tiefere Geist, der in der Oper nicht zur Erscheinung kommen konnte, sie sind die Fortsetzung dessen, was Gluck, Mozart, Beethoven, Cherubini, Spontini begonnen hatten, und es ist als ein tiefer Blick von Liszt zu betrachten, wenn er in ihnen (in einem Aufsatze der „Neuen Zeitschrift für Musik“) die nächste Vorbereitung zu R. Wagner erkennt. — Mendelssohn hat bekanntlich auch antike Tragödien musikalisch bearbeitet. Anders gestaltet sich hier das Urtheil.

Der allgemeine Gesichtspunct zwar ist derselbe. Auch diese Werke sind Ausdruck des tieferen Geistes, der höheren Kunstgesinnung, die in der Oper nicht zur Erscheinung kommen konnte. Das Abweichende aber liegt hier darin, dass antike Dichtungen gewählt sind. Es ist unleugbar, dass Mendelssohn hier schlechthin Unvereinbares zu verbinden unternommen hat. Griechischer Geist und christliche Musik sind in ihrem Wesen diametral verschieden. So sind diese Werke durchaus widerspruchsvoller Natur, und die Aesthetik muss sie, streng genommen, als verfehlt verwerfen. Wirken sie dessenungeachtet, wirken sie in einem Grade, dass bei guter Darstellung die „Antigone“ mit der Mendelssohn'schen Musik in der That zu den schönsten Kunstgenüssen gehört, so erklärt sich dieser eigenthümliche Umstand aus dem soeben ausgesprochenen Gesichtspunct. Es ist die hohe Reinheit der Antike, es ist der tiefere geistige Gehalt, der Ernst, die Energie der Sache, es ist die Verbindung an sich minder bedeutender Musik mit hoher Poesie, die hier, trotz des Widerspruchsvollen und eigentlich Unberechtigten, einen grossen Eindruck macht, da man sonst in dieser Sphäre meist nur gewohnt war, Albernheiten und Trivialitäten mit Musik verbunden zu sehen. Wie Händel zum Oratorium gedrängt wurde, weil ihm die Oper seiner Zeit nicht genügte, so diese Componisten zum Drama, zur Verbindung der Musik mit wirklicher Poesie. Der tiefere geistige Gehalt hebt über den Widerspruch hinaus, lässt das Nichtzusammengehörige momentan, und sobald man von dem Gesamteindruck erfüllt ist, vergessen. Dies ist es auch, was darüber hinwegsehen lässt, dass Mendelssohn in Folge seiner Individualität eigentlich sehr wenig berufen war, gerade das Antike sich zum Vorwurf zu wählen.

Ich habe hier alle diese Punkte ausführlicher berührt, weil ich hier zum ersten Male Gelegenheit zur Besprechung derselben hatte; jetzt kann ich mich im weiteren Verlaufe meiner Darstellung auf das Gesagte beziehen.

Um vieles näher getreten ist uns Mendelssohn's Persönlichkeit neuerdings durch die schon erwähnte Briefsammlung, sowol was seine Gesamterscheinung, als auch was die klarere Erkenntniss der einzelnen Seiten seiner Individualität betrifft. Was in seinen Tonschöpfungen oftmals nur vermuthet, geahnt werden konnte, hat hier seine Bestätigung erhalten, und ich will daher nicht unterlassen, nochmals auf diese Sammlung zu verweisen.

Mit R. Schumann treten wir unmittelbar der Gegenwart nahe und haben es nun ausschliesslich mit modernen Bestrebungen zu thun.

Robert Schumann ist geboren am 8. Juni des Jahres 1810 in Zwickau in Sachsen. Er stammte nicht aus einer musikalischen Familie. Sein Vater war der Buchhändler Friedr. Aug. Gottlob Schumann. Auch seine anderen Geschwister zeigten keine Anlage für die Kunst. So gestaltete sich seine erste Jugend keineswegs günstig für seinen späteren Beruf. Er erhielt Unterweisung, soweit man es überhaupt für seine künftige allgemeine Bildung als nothwendig erachtete; seine eigentliche Laufbahn sollte die juristische sein, — eine Bahn, die seinem ganzen Wesen auf das entschiedenste widersprach. Dieser Absicht nachzukommen, bezog er im Frühjahr 1828 die Universität zu Leipzig, und widmete sich hier in der That eine Zeit lang dem juristischen Studium. Doch liess sich die Leidenschaft für Musik nicht in den Hintergrund drängen, und er nahm in Folge davon Unterricht im Klavierspiel bei Fr. Wieck. Später ging er nach Heidelberg, doch war auch hier in der Person Thibaut's, der einen mächtigen Eindruck auf ihn hervorgebracht hatte und von dem er später noch mit Begeisterung sprach, die musikalische Versuchung nur um so näher gerückt. In der nächsten Zeit machte er einige grössere Reisen, und entschied sich endlich, den schon lange gehegten Entschluss auszuführen, und die Tonkunst zu seinem Lebensberuf zu machen. Jetzt ging er nach Leipzig zurück, bezog Wieck's Haus und wurde dessen Schüler. Es war zunächst auf Meisterschaft im Pianofortespiel abgesehen. Der bekannte Umstand jedoch, dass er durch äussere Nachhülfe mit Unterstützung einer Vorrichtung die schwächeren Finger schneller, als auf dem gewöhnlichen Wege möglich, ausbilden wollte, zog ihm eine dauernde Lähmung dieser Finger zu, so dass er nun sich ausschliesslich auf die Composition angewiesen sah. Unter Dorn's Leitung vollendete er seine Compositionsstudien. Seine späteren Lebensschicksale sind noch so sehr in Aller Gedächtniss, dass ich dieselben hier kaum zu berühren nöthig habe, und mich auf die Angabe der wichtigsten Thatfachen beschränken kann. In Heidelberg schrieb er seine ersten, später veröffentlichten Werke, die Variationen über den Namen „Abegg“, Op. 1, und die „Papillons“, Op. 2. Im Jahre 1834 wurde die „Neue Zeitschrift für Musik“ begründet, in der Absicht, der mit wenigen Ausnahmen urtheilslosen damaligen Kritik entgegenzutreten, und der neu sich vorbereitenden Kunstrichtung Bahn zu brechen. Ich komme auf dieses wichtige Ereigniss später noch zurück, und berühre dasselbe daher hier nur im Vorübergehen. Im Jahre 1840 verheirathete er sich. Schumann's Leben ist seit dieser Zeit in grosser Einfachheit dahingeflossen. Nur einige grössere Concertreisen, u. A. nach Petersburg und Moskau, sowie ein längerer Aufenthalt, den er vor seiner

Verheirathung in Wien genommen hatte, unterbrachen die regelmässige Thätigkeit. 1844 übergab er mir die Redaction seines Blattes und wendete sich nach Dresden, wo er mehrere Jahre privatisirte, rastlos thätig als Componist, ausserdem aber nur mit der Leitung seines Chorgesangvereins, eine Zeit lang auch der „Liedertafel“, beschäftigt. Im Jahre 1850 erhielt er die Berufung als städtischer Musikdirector nach Düsseldorf, doch wurde schon im Jahre 1853 das Verhältniss durch Nichterneuerung des Contracts aufgelöst, und es hat dieser Umstand jedenfalls mit beigetragen zu der späteren erschütternden Wendung seines Geschicks. Schumann war bekanntlich kein Director. Ob man aber dem grossen Künstler nicht hätte seine Function erleichtern und zugleich eine Kränkung ersparen können, wenn man ihm einen jüngeren Director zur Uebernahme der beschwerlichsten Arbeiten an die Seite gesetzt hätte, ist eine Frage, die vielfach aufgeworfen wurde. So folgte die traurige Katastrophe im Jahre 1854 und endlich sein Tod am 29. Juli 1856. Eine Zusammenstellung der wichtigsten äusseren Angaben über sein Leben und Wirken hat einige Jahre nach seinem Tode v. Wasielewski versucht. Das Buch ist in dieser Beziehung dankenswerth, ob schon es auch darin noch lange nicht vollständig genannt werden kann. Auf eine tiefere Auffassung darf es, ebenso wie Schindler's Biographie Beethoven's, keinen Anspruch machen. Beachtenswerth dagegen und geeignet, die genannte Biographie zu ergänzen, ist das, was A. W. Ambros in seiner Schrift: „Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart“ (Leipzig, Matthes) in dem Abschnitt über Schumann mittheilt.

Auch Schumann hat von dem Pianoforte seinen Ausgangspunct genommen. Dies gilt von ihm sogar in höherem Grade noch als von Mendelssohn. Schumann hat sich die ganze erste Epoche seines Schaffens hindurch auf das Pianoforte beschränkt, während sein Vorgänger schon früh anderen Gattungen zugleich sich zuwendete. Schumann trat mit diesen Compositionen in die Zeit des Umschwunges, der sich in dieser Zeit mehr und mehr geltend zu machen begann. Beethoven's und F. Schubert's Einflüsse hatten das Uebergewicht gewonnen, gleichzeitig erschienen Chopin's erste Werke, und durch Paganini und Liszt war eine neue Aera des Virtuositenthums eingeleitet worden. So eröffnet sich auch in diesen ersten Werken Schumann's sogleich eine neue Welt. Es ist eine so prägnante Eigenthümlichkeit darin, dass sich von dem Vorausgegangenen Nichts damit vergleichen lässt. Dass hier die einzelnen Momente eines grösseren Organismus verselbstständigt erscheinen in freien, selbstgeschaffenen kleineren

Formen, dass der Componist nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks strebt, wurde schon vorhin erwähnt. Mit diesen Angaben ist jedoch die Eigenthümlichkeit derselben noch keineswegs erschöpft. Schumann tritt aus der alten, absolut-musikalischen Sphäre heraus, indem er ein poetisch-musikalisches Schaffen anstrebt. Es sind poetische Bilder, poetische Gedanken, welche er zu Grunde legt. Diese poetische Richtung ist überhaupt das Charakteristische der neuen Schule, und auch noch nach anderer Seite hin, in der umfassenden Bildung dieser Tonsetzer, macht sich diese Eigenthümlichkeit bemerkbar. Die grossen Componisten früherer Jahrhunderte fanden in der Religion ihren Mittelpunkt. Die später folgende Epoche zeigt uns Musiker im strengeren und engeren Sinne, solche, denen das rein Musikalische Selbstzweck ist; das Tonleben als solches füllt ihre Seele aus, und sie trachten nicht darnach, ihre Kunst mit einem derselben nicht unmittelbar angehörigen Inhalt zu erfüllen. Für die Componisten der neuen Schule wird das Geistesleben der Gegenwart der innerste Mittelpunkt, und sie suchen daher die nächsten Anknüpfungspunkte vorzugsweise in der Poesie. Es ist ferner die durch Beethoven zuerst begründete humoristische Richtung, welcher Schumann folgt, indem er dieselbe weiter ausbildet. Dass das Wesen des Humors in dem Sich-ergehen in Gegensätzen besteht, in der Gegenüberstellung contrastirender Stimmungen, in dem Kampfe derselben, so dass die Versöhnung erst als Resultat daraus hervorgeht, habe ich schon früher einmal bemerkt. Schumann verselbstständigt diese Gegensätze und wählt zu diesem Zwecke gewisse stereotype Charaktermasken; er schreibt unter dem Namen „Florestan und Eusebius“, und bezeichnet mit dem ersten Namen die wilde, stürmische, nächtlich-phantastische Seite seiner Natur, mit dem zweiten die schwärmerische, innige, zarte.

Dies Alles war so neu, dass es kaum befremden kann, wenn ich sage, dass dagegen die Vertreter der alten Richtung eine heftige und leidenschaftliche Opposition begannen. Wie jetzt die Künstler der neuesten Schule den Spitznamen „Zukunftsmusiker“ führen, so bezeichnete man jene Tonsetzer in einem tadelnden Sinne als „Neuromantiker“. Die alte Kritik wusste nicht, wie sie die neuen Erscheinungen zu deuten habe. L. Rellstab in der damals von ihm redigirten musikalischen Zeitschrift „Iris“ machte es so arg, dass er einstmals in einer Kritik über Chopin's erste Werke diesem solche Schülerarbeiten — denn das waren sie seiner Meinung nach — vor die Füße warf; jeder Lehrer müsse dass bei einem Schüler, der Derartiges schreibe, thun, behauptete er, und da ein solcher Lehrer fehlte, war er so gütig, dieses

Amt selbst zu übernehmen. Anständiger noch verhielt sich die Leipziger Kritik; wenn aber dort wenigstens ein Princip, obschon ein falsches, geltend gemacht wurde, so documentirte sich hier eine offenbare Unfähigkeit, wirkliche Gedankenlosigkeit. Schumann rächte sich in seiner damaligen humoristischen Weise. Dem Künstlerkreise, der sich zu ihm gesellt hatte, allen Mitstrebenden legte er den Namen „Davidsbündler“ bei, und es entspann sich jetzt ein Kampf der „Davidsbündler gegen die Philister“, der auch in mehreren Tonwerken seinen Ausdruck gefunden hat. Diese Kämpfe waren es auch, welche die erste Veranlassung zu einer lange fortgesetzten Polemik ernsterer Art, zur Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik“ gaben, worauf ich vorhin bereits hindeutete. Schumann war mit Recht der Ansicht, dass die neue Partei zugleich literarisch-kritisch vertreten werden müsse, wenn man ein endliches siegreiches Durchdringen derselben hoffen wolle. So wurde die „Neue Zeitschrift“ das Organ dieser Partei, und diese Zeitschrift ist es auch gewesen, welche in der That den grossen Umschwung vermittelt hat.

Als das erste Werk, worin sich Schumann's Eigenthümlichkeit, wenn auch noch keineswegs gereift, so doch entschieden ausspricht, sind die schon vorhin erwähnten „Papillons“ zu betrachten. Er hat später natürlich weit umfassendere und gereifere Werke gegeben, von gedrängterem Gehalt und entwickelterem Bewusstsein, mit reicherer Behandlung des Instruments und in künstlerisch mehr ausgebildeter Form; die „Papillons“ aber sind so eigenthümlich, es ist das Schumann'sche Wesen, wenn auch noch im Keime, darin so bestimmt ausgeprägt, dass ich nicht unterlassen kann, sie besonders hervorzuheben. „Schmetterlinge“ wurden diese Stücke genannt, um damit sogleich ihren von dem Bisherigen abweichenden Charakter, ihre leichtere, poetische Natur anzudeuten. Der Inhalt, das Phantasiebild, welches zu Grunde liegt, ist die Schilderung eines Balles, natürlich nicht eine äusserliche Copie, nicht ein Abmalen der Ereignisse durch Töne, sondern Schilderung des Eindrucks, der Stimmungen bei einem Balle. Nur dadurch kann eine solche Composition aus der Kategorie des Geschmacklosen emporgehoben werden in das Reich künstlerischer Schöpfung. Hin und wieder zwar werden auch Aeusserlichkeiten gezeichnet, aber es verschwimmt im Ganzen Subjectives und Objectives phantastisch in einander.

Einen ganz besonderen Reiz gewährt es, wenn man in später Nachtzeit, wo schon das kräftigere Geistesleben des Tages zurücktritt und der Ueberreizung des Nachtwachens weicht, aus einiger Entfernung, in einem

Nebenzimmer vielleicht, angeregt durch Unterhaltung und die Geister des Weins, Tanzmusik zu hören Gelegenheit hat. Giebt man sich solchen Eindrücken hin, so wird die Stimmung schnell eine phantastische, leidenschaftliche. Dasselbe haben wir in diesen „Papillons“, dies ist die Grundstimmung. Dies bezeichnet zugleich die Situation, den Gesichtspunct für das Ganze und eröffnet uns einen interessanten Blick in die Individualität Schumann's. Dass die Composition nicht objective Schilderungen enthält, habe ich schon bemerkt, eben so wenig nimmt der Componist unmittelbar an der Handlung theil; er reproducirt nur die Stimmungen und Ereignisse des Balls in seiner Phantasie, er bietet phantastischen Genuss. Die erste Nummer, ein langsamer Walzer, spricht schon die nächtliche Phantasterei und Träumerei ganz entschieden aus; schon in dieser Kleinigkeit ist Schumann's Individualität ausgeprägt. Ihr voran geht eine kurze Einleitung in vier Tacten; die Empfindung beim ersten Eintritt in den Saal scheint mir darin dargestellt. — Die Tanzenden treten aus einander in Nr. 2; die Versammlung wogt bunt durcheinander. In Nr. 3 springt Bajazzo herein und macht allerlei täppische Geberden. Eine Nummer leidenschaftlicheren Ausdrucks, $\frac{3}{8}$ Tact, dann eine träumerische Polonaise führen weiter in die Mitte der Situation. In Nr. 10 erklingt die Ballmusik nur noch von fern; in einem Nebenzimmer entspinnt sich ein zärtliches Zwiegespräch. — Die Liebenden kehren zurück in den Ballsaal. Die Thüren werden geöffnet, und die Tanzmusik wird wieder hörbarer. Es folgt eine Polonaise von stürmischerem, lebendigerem Charakter im hellen D dur, das Ganze beschliesst der Grossvater-tanz. Die Melodie des Walzers, welcher die Scene eröffnet, lässt sich gemeinschaftlich mit diesem wieder hören; endlich entfernen sich die Gäste, und es wird stiller. Die Lichter verlöschen, es schlägt 6 Uhr (im hohen *a* des Discants), der letzte Gast schleicht nach Hause, ein Ton nach dem anderen verklingt.

So beginnt Schumann ganz eigenthümlich von seiner eigensten Natur aus. Zugleich aber hatte die Entwicklung der Tonkunst auf eine solche Individualität und die Lösung solcher Aufgaben mit Nothwendigkeit hingeführt. Ich habe aus diesem Grunde etwas länger bei dieser Schilderung verweilt, um Ihnen die neue Wendung specieller dadurch zu veranschaulichen.

Auf die „Papillons“ folgen zunächst einige Werke, deren Idee minder klar in die Erscheinung tritt; eine Composition, „Intermezzi“ genannt, ein Heft Variationen u. s. w. Bedeutend ist das Concert ohne Begleitung. Ihren Abschluss und ihre Vollendung erreichte die in den „Papillons“ eingeschlagene Richtung in den späteren Werken für

Pianoforte, den „Kinderscenen“, den „Kreisleriana“, den „Davidsbündlertänzen“, den „Phantasiestücken“ u. s. w. Eben so wenig wie die „Papillons“ zeigen die „Kinderscenen“, diejenige Composition, welche unter den früheren Werken vielleicht am populärsten geworden ist, objective Schilderungen. Es sind die kindlichen Stimmungen der Erwachsenen, Erinnerungen an die Kinderjahre, oder genauer: die in einem höher entwickelten Bewusstsein noch enthaltenen, aber überwundenen Stufen, welche hier gesondert hervortreten, und alle Bilder und Situationen, die schönsten Stücke, „Glückes genug“, „Träumendes Kind“ u. s. w., sind in diesem Sinne zu deuten, sind die Zeichen eines frischen Geistes, welcher diese tiefe Innerlichkeit, diese Welt der Unschuld sich bewahrt hat. Der Ausdruck ist klar und einfach, jeder Satz gerundet und in sich abgeschlossen, die Ausführung minder schwierig. In der letzten Nummer fragt der Componist, wenn ich recht deute: warum sollen wir uns nicht in diese schöne Kinderwelt zurückversetzen und auf Momente in der Erinnerung leben. — In den Phantasiestücken möchte ich zwei Nummern besonders hervorheben, die eine führt die Ueberschrift: „Am Abend“, die zweite: „In der Nacht“. Jene erste bringt uns ein seliges Geniessen, Frühlingsluft und Blüthenduft, vor die Anschauung; die zweite, ein gewaltiges Nachtstück, spukhafte, schauerliche Bilder, beängstetes Traumwachen, der vorigen Nummer entgegengesetzte Seelenzustände. Schumann's Compositionen sind häufig landschaftlichen Gemälden, in welchen der Vordergrund in scharfbegrenzten, klaren Umrissen hervortritt, der Hintergrund dagegen verschwimmt, und in eine unbegrenzte Perspective sich verliert, einer von Nebeln verschleierten Landschaft zu vergleichen, aus der nur hier und da ein Gegenstand sonnenbeleuchtet hervortritt. So enthalten die Compositionen gewisse klare Hauptstellen, dann andere, welche gar nicht klar hervortreten sollen und nur als Hintergrund zu dienen die Bestimmung haben; einzelne Stellen sind durch Sonnenblicke erleuchtete Puncte, andere verlieren sich in verschwimmenden Umrissen. Dieser inneren Eigenthümlichkeit entspricht die äussere, dass Schumann sehr mit aufgehobenem Pedal zu spielen liebte, um die Harmonien öfters nicht ganz deutlich hervortreten zu lassen, und der ausführende Künstler darf daher bei diesen Compositionen weniger den scharf ausgeprägten sinnlichen Ton des Pianofortevirtuosen geltend machen, sondern muss, der bezeichneten Eigenthümlichkeit gemäss, mehr Zartheit und etwas Verwisches im Anschlag, was freilich beim öffentlichen Vortrag minder berücksichtigt werden kann, zu erreichen suchen. Alles dies ist vorzugsweise bei der letztgenannten Composition zu bemerken. — Die „Davidsbündlertänze“ zeigen uns den Componisten in den Hauptseiten

seiner Individualität, welche hier — das Zarte, Kindliche, Innige, und das Stürmische, Leidenschaftlich-Phantastische — getrennt, einander gegenübergestellt sind und unter den Namen „Florestan und Eusebius“ verselbstständigt erscheinen. Die kindliche Innigkeit der „Kinderscenen“ begegnet uns auch hier wieder, mehr jedoch, ich möchte sagen, in das Mittelalterlich-Romantische gewendet — Eusebius; dem aber tritt der leidenschaftlich bewegte Florestan verneinend gegenüber. Diese Zerlegung der Composition in Gegensätze, diese Schwankungen und Kämpfe sind tiefbedeutsam, sie zeigen uns, worauf ich schon vorhin hindeutete, mit aller Bestimmtheit den Humor als das Wesen der früheren Schumann'schen Compositionen. Das schönste Werk seiner ersten Entwicklungsstufe aber sind wol die „Kreisleriana“. Hier hat Alles klaren, präcisen Ausdruck, hier haben die Darstellungsmittel die höchste Durchsichtigkeit gewonnen, und zugleich sind darin die herrlichsten poetischen Ergüsse. Ich halte dieses Werk für eines der schönsten der neueren Pianofortemusik, und es muss als ein Verlust für Diejenigen bezeichnet werden, welche es noch nicht kennen. Der frühere nächtliche Humor erscheint geklärt und geläutert, und das Uebermaass der Phantasie ist jetzt, soweit dies auf diesem Standpunct des Schaffens überhaupt möglich ist, in plastische Formbegrenzung eingegangen. Aber überall zeigt sich dessenungeachtet die blühendste Phantasie, ein Leben in der Welt der Phantasie, eine im Inneren des Subjects ausgebreitete phantastische Welt. So wie etwa Goethe im „Westöstlichen Divan“ sich in den Orient versetzt und in der Phantasie diese Zustände reproducirt, in der Phantasie durchlebt als vorgestellte Zustände, nicht menschlich unmittelbar als die eigensten, wirklichen Zustände des Subjects in voller Realität, so erscheint uns auch Schumann in dieser und den meisten der früheren Compositionen. Es ist das ganz auf sich concentrirte Subject, welches nur in seinem Inneren lebt und webt und sich erst in fremde Zustände hinein versetzt, von seinem Mittelpunct aus sich in Fremdes hineinbewegt, nicht unmittelbar innerlich zusammenhängt mit dem Aeusseren; welches fremde Zustände nicht unmittelbar persönlich durchlebt, sondern sich durch die Phantasie, dieselben aneignet, nur sich ausspricht, sein Selbst und seine persönlichen Stimmungen, und die Welt nur insoweit, als das Selbst von ihr berührt wurde; — die im geschichtlichen Fortgange immer mehr herausgearbeitete, auf die Spitze gestellte, phantastisch-humoristisch bewegte Subjectivität.

Doch genug der Details. Mit diesen und anderen ähnlichen Compositionen, welche ich, um nicht weitläufig zu werden, übergangen

habe, können wir die erste Stufe der Schumann'schen Compositions-thätigkeit als abgeschlossen betrachten. Seine zweite Epoche ist die der Wendung zum Objectiven hin. Er tritt aus seiner Innerlichkeit heraus, wendet sich ab von dem früheren phantastischen Humor und dem Schwelgen der Phantasie, nähert sich der Objectivität des Stils und des Ausdrucks. Das unruhige, leidenschaftliche Auf- und Abwogen weicht einer gehalteneren Ruhe, die früheren Formen treten an die Stelle der selbstgeschaffenen, und das Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks erreicht seine Spitze, indem der Componist das Gebiet der Gesangsmusik betritt. In diese zweite Epoche fallen zunächst die Lieder, seine erste Symphonie, dann weiter alle die grossen Werke, die ihm vorzugsweise Bahn gebrochen haben, das Pianofortequintett und -Quartett, die Quartette für Streichinstrumente, eines der umfangreichsten seiner Werke, „Das Paradies und die Peri“, endlich ein Theil der Faust-Musik.

Die Lieder Schumann's sind in gewissem Sinne eine Fortsetzung seiner Charakterstücke für Pianoforte und in ihrem Wesen durch die Beschaffenheit dieser mehrfach bestimmt. Die schon früher vorhandene Bestimmtheit des Ausdrucks hat jetzt durch den Text ihren Abschluss erreicht, das melodische Element hat sich in der Singstimme verselbstständigt, zugleich ist die reiche Behandlung des Pianoforte beibehalten und bildet in der Begleitung oftmals die wichtigste Seite dieser Lieder. Dass der Autor zunächst Pianofortecomponist war, ist überall zu erkennen. Nicht die Begeisterung des Gesangscomponisten, nicht, oder weniger der Wunsch, was bei einem Gedicht empfunden wird, vorzugsweise in der Singstimme auszusprechen und allen Ausdruck darin zu concentriren, eine poetisch-musikalische Begeisterung im Allgemeinen, welche den Inhalt des Gedichts nur überhaupt musikalisch wiederzugeben trachtet, hat zunächst dieselben hervorgerufen. In diesem Sinne sind auch die Dichtungen gewählt, der trefflichste Geschmack giebt sich überall kund, aber nicht alle sind gleich passend für die Zwecke des Gesangscomponisten, dies wenigstens, sobald wir die Aufgabe desselben im Sinne des früheren Standpuncts fassen. Wie es in unserer lyrischen Poesie verhältnissmässig eigentlich wenig Declamirbares giebt, wenig ganz Abgeschlossenes, plastisch Ausgeprägtes, sondern mehr innere Stimmungen ausgedrückt sind, welche mitempfangen werden müssen, nicht äusserlich hingestellt, einer Versammlung anschaulich vorgestellt, kurz: nicht declamirt werden können, so ist auch eine Anzahl dieser Lieder weniger zum Singen, möchte man sagen, mehr zum musikalischen Privatgenuss, am wenigsten zum Vorsingen geeignet; sie sind bedeutend durch die Tiefe des geistigen Gehaltes, aber sie sind theilweise

weniger für den Sänger, sie sind für den Musiker überhaupt, sie wollen als Ganzes, als musikalische Schöpfung genossen werden, minder speciell als Gesangscompositionen. Allerdings liegt in dieser Behandlungsweise zugleich ein grosser Fortschritt. Der frühere Standpunct, wo der Componist mehr oder minder gleichgültig mit den Worten des Dichters schaltete und waltete, ist verlassen, eine innigere Durchdringung des Textes wird, nach Schubert's Vorgang, darin erstrebt. Schumann ist indess darin nicht ganz mit sich zum Abschluss gekommen. Seine Behandlung der Singstimme ist weder das Eine noch das Andere ganz, sie tritt aus der Sphäre absolut-musikalischer Auffassung heraus, ohne die neue Ausdrucksweise, die ich später noch genauer zu charakterisiren habe, ganz zu erreichen. Der Werth der Schumann'schen Lieder ruht daher vorzugsweise in ihrer Geistestiefe, und in dieser Beziehung gehören sie zu dem Grössten und Herrlichsten, was überhaupt existirt, ja man kann wol sagen, im Hinblick auf die vorzüglichsten derselben, dass es wenige Schöpfungen geben möchte, die denselben überhaupt an die Seite gestellt werden können. Was die soeben erwähnte Behandlung der Singstimme betrifft, so zeigen einige noch die freie Bewegung der früheren absolut-musikalischen Melodie, bei anderen ruht der Schwerpunkt in der Begleitung und die Melodie ist mehr eine geistreiche Declamation, die mindest gelungenen, namentlich späteren, verrathen ein unsicheres Hin- und Herschwanken. Es würde mich zu weit führen, wenn ich einzelne dieser Werke noch besonders namhaft machen wollte. Auf einige indess hinzudeuten, mag ich mir nicht versagen. Von höchster Vortrefflichkeit ist der Liederkreis: „Frauenliebe und -Leben“ von Chamisso, die tiefste Innerlichkeit kommt darin zur Darstellung, das Herz ist unmittelbar aufgeschlossen in diesen Liedern, und man blickt hinab in die Tiefen der Seele. Zugleich mit Beethoven's Gesängen „An die ferne Geliebte“ bin ich geneigt, diese Schumann'schen Lieder das Grösste und Bedeutendste zu nennen, was wir in dieser Sphäre besitzen. Ein mehr volkmässiges, treuherzig-naives Wesen begegnet uns in den Liedern von Reinick. Auch Mendelssohn bewegt sich zum Theil in solchen Stimmungen, und es ist noch ein Gegenstand besonderen Interesses, zu bemerken, wie beide Componisten sich hierin begegnen, ganz zusammentreffen, so sehr, dass namentlich einige Lieder rück-sichtlich der Autorschaft verwechselt werden könnten, wenn nicht kleine Verschiedenheiten in der Schreibart stattfänden. Schumann ist Romantiker, und sein Empfindungskreis ist daher sehr verwandt mit dem, welchen die Dichter unserer romantischen Schule aufgeschlossen haben. Die phantastische Pracht, von welcher diese träumten, hat Schumann in dem Liederkreis von Eichendorff musikalisch zur

Darstellung gebracht. Am meisten hervorzuheben sind in dieser vorzüglichen Sammlung die Lieder „Schöne Fremde“ und „Frühlingsnacht“, zwei ausgezeichnete Compositionen. In den Liedern von Geibel hat Schumann vorzugsweise Musikstücke gegeben, welche vorgesungen werden können. Ausgezeichnet sind ferner „Die beiden Grenadiere“ von Heine in den „Balladen und Romanzen“. Ein vorzugsweise viel gesungenes Lied ist das berühmte: „Du meine Seele“ etc., das erste, durch das Schumann einen durchgreifenden Erfolg erlangte.

Schumann's Entwicklung hat von da an in der Fortbildung und Steigerung dieser jetzt eingeschlagenen Richtung bestanden, und die schon zum Theil genannten Schöpfungen seiner zweiten Epoche sind der Ausdruck derselben. Es zeigt sich im weiteren Fortgange eine immer grössere Erweiterung seiner anfänglich noch in engere Grenzen eingeschlossenen Individualität, er tritt aus seiner subjectiven Innerlichkeit mehr und mehr heraus, indem er sich grösserer Formen bemächtigt, das Nüchtern-Phantastische weicht einer grösseren Klarheit und plastischen Gestaltung. Nach allen Seiten hin zeigen sich Fortschritte, zeigt sich eine Umbildung, die gerade für eine solche Individualität grosse Schwierigkeiten bot. So wie gegen die „Papillons“ die späteren derselben Richtung angehörenden Pianofortecompositionen vertiefteren Ausdruck, grössere Fülle und Kraft der Gedanken, eine reichere Instrumentalbehandlung enthalten, so auch die späteren Orchester- und Gesangswerke im Vergleich zu den vorangegangenen Pianofortecompositionen. Mendelssohn's Einfluss ist hierbei nicht zu verkennen. Es war die Zeit der glänzenden Wirksamkeit desselben in Leipzig, wo in Schumann diese Umbildung vorging. Beide Künstler standen in nahem persönlichen Verkehr. Natürlich, dass ein solcher Verkehr nicht ohne Rückwirkung bleiben konnte auf die noch minder in sich abgeschlossene Individualität Schumann's, während der schon fertigere Mendelssohn sich weniger berührt zeigt. Beide Künstler sind in vielfacher Beziehung Gegensätze. Schumann, wie gesagt, begann mit der entschiedensten Innerlichkeit; er vermochte objectivere Formen nicht sogleich aufzunehmen und seiner Eigenthümlichkeit gemäss zu gestalten; er musste Alles aus dem Inneren heraus schaffen, und rang darum mit dem Ausdruck, bis er das Ueberkommene selbstständig zu reproduciren vermochte, und wenn daher als das Charakteristische Mendelssohn's sogleich der grosse, überschauende Blick, die Kraft in der Bewältigung der Massen, die Formvollendung sich darstellt, so sehen wir Schumann, hierin nachstehend, mehr mit der Ausarbeitung des Details beschäftigt, bei dem Reichthum des Einzelnen leicht den Ueberblick verlieren und

eine klare Gliederung minder berücksichtigend. Mendelssohn nimmt äusserlich Rücksicht auf das, was Erfolg hat, bei ihm ist die feine Kenntniss des Schicklichen überwiegend; Schumann folgte überwiegend dem Drange seines Inneren. Schumann versucht sich, Mendelssohn kennt seine Kraft. Dieser, nach dem Früheren zurückgewendet, weiss seine Gedanken plastisch anschaulich darzustellen; Jener ringt mit dem Ausdruck, holt aber dafür tiefer aus und fördert noch Unentdecktes zu Tage. Schumann erreichte nur in selteneren Fällen die letzte und höchste Klarheit und Abgeschlossenheit, meist nur in einzelnen Theilen seiner Werke; Mendelssohn verfällt in minder gelungenen Werken in Formalismus und Manier, und wiederholt sich, in den Werken für Pianoforte z. B., was gewisse Lieblingswendungen und Figuren betrifft, sehr auffallend. Schumann schreibt schnell, hin und wieder zu schnell, Mendelssohn feilt und überlegt, wol zu sehr. Schumann erweckt mehr unmittelbare Sympathie, Mendelssohn giebt mehr den Eindruck des Vollendeten und Classischen. Bei diesem ist Nichts gewagt, was nicht trifft, Jenem fehlt oft diese schlagende Wirkung; dafür aber scheint bei Mendelssohn der Gedanke eingegeben zu sein durch die Kenntniss der Wirkung von aussen, während er bei Schumann aus dem Inneren hervorgegangen ist. Schumann ist die tiefere, bedeutendere Natur, Mendelssohn hat mehr den Ausdruck in seiner Gewalt. So sehen wir, wie Schumann sich durch Mendelssohn ergänzt. Aber man kann die Frage aufwerfen, ob überall der Einfluss des Letzteren auf den Ersteren für diesen vortheilhaft gewesen sei. So viel ist richtig, dass Schumann aus seiner Bahn etwas abgelenkt wurde. Er hat seine frühere grosse Eigenthümlichkeit zum Theil aufgegeben, und andererseits nicht ganz erreicht, wonach er strebte. Es ist daher zweifelhaft, ob auf diesem neuen Wege für Schumann die letzte Vollendung überhaupt zu erreichen war. Wäre es nicht möglich gewesen, kann man fragen, in derselben phantastisch-humoristischen Weise, wie Schumann früher für das Pianoforte schrieb, auch das Orchester, versteht sich mit entsprechenden Modificationen, aber in diesem Geiste zu behandeln, und würde nicht durch solch freien Erguss der Seele das Ideal der Zeit, welches die alten Formen zurücktreten lässt, und ein dramatisch bewegtes Seelenleben, Bestimmtheit des Ausdrucks, Humor und Phantasie an die Spitze stellt, ergriffen worden sein? Ich erlaube mir nicht, eine ganz bestimmte Antwort auf diese Frage zu geben. Ich stelle jedoch die früheren Pianofortewerke Schumann's sehr hoch, und ich glaube daher, dass dieser Ausgangspunct von dem Componisten nicht so ganz verleugnet und ab-

gelehnt werden durfte, wie es geschehen ist. Erklärlich aber wird hierdurch der Rückschritt, den er in seiner dritten Epoche gethan hat. Ich komme sogleich noch auf diesen wichtigen Punct zu sprechen, nachdem ich erst einige Hauptwerke der zweiten Epoche noch etwas näher bezeichnet habe.

Ausgezeichnet ist die erste Symphonie, ein Hauptwerk der zweiten Epoche, hervorragend durch die jugendliche Kraft und Fülle, die Frische, den übersprudelnden Jugendmuth; Schumann's Humor gewinnt in dem Scherzo eine eigenthümliche Gestaltung, und es tritt derselbe so sehr als eine Hauptseite hervor, dass auch in anderen nachfolgenden Werken gerade diese eine der hervorstechendsten bleibt. So in der zweiten Symphonie, so in der Composition, welche unter dem Titel: „Ouverture, Scherzo und Finale“ erschienen ist. In der zweiten Symphonie sind das Scherzo und das zauberhafte Adagio die zunächst zündenden Nummern. Grossartig und gewaltig auch ist der erste Satz, am mindesten konnte ich mich anfangs mit dem letzten Satz befreunden. Diese Symphonie aber ist ein neuer Beleg, wie vorsichtig man sein muss im Urtheil. Sie wird mehr und mehr jetzt als eine der grössten Leistungen Schumann's anerkannt, als ein in sich gerundetes Meisterwerk, in dem alle Theile auf gleicher Höhe stehen. — Derselbe Geist, der hier in der Symphonie zur Erscheinung gekommen ist, waltet in den Quartetten für Streichinstrumente, in dem Quartett und Quintett für Pianoforte. Es sind dies wahrhafte Perlen in dem Kranze der Schumann'schen Werke. — Eine natürliche Folge der geringeren Bedeutung der Oper in dieser Epoche, der geringeren Befähigung dieser Componisten dafür, war die erhöhte Wichtigkeit der Concerte, und die productive Kraft brach sich daher auf Wegen Bahn, die früher weniger betreten worden waren. So erklärt sich, dass diese Tonsetzer in der Musik für Gesang und Orchester, in der Cantate, Ausgezeichnetes geleistet haben. Die frühere Zeit besass nur wenig bedeutende Werke für Gesang und Orchester; ich erinnere an Romberg's Compositionen, die eine Zeit lang sich grosser Beliebtheit erfreuten, und noch jetzt von schwächeren Dilettantenvereinen, insbesondere an kleineren Orten, gesucht werden. Jetzt haben wir in Folge jenes Umstandes Schöpfungen, wie Mendelssohn's „Walpurgisnacht“, Gade's „Comala“ u. a. Eben so sehr wie in der Oper, war aber auch in kirchlicher Beziehung das frühere Terrain verloren gegangen. Auch aus diesem Grunde demnach sahen sich diese Tonsetzer auf das Concert verwiesen. So trat das Concertatorium an die Stelle des früheren im kirchlichen Geiste gehaltenen Oratoriums. In diese Sphäre, wenn

auch nur in einem weiteren Sinne, gehört bekanntlich ein Hauptwerk Schumann's: „Das Paradies und die Peri“, jenes Werk, welches ihm fast zuerst in weiteren Kreisen Bahn brach, und das Verständniss auch für andere Schöpfungen erschloss. Die andere Hauptseite der Schumann'schen Individualität, die schwärmerische Innigkeit und Zartheit, ist hier vorzugsweise zum Ausdruck gekommen. Im Formellen zeigt sich, wie ich bereits in der 17. Vorlesung erwähnt habe, ein grosser Fortschritt durch Beseitigung der alten, längst durch die feststehende Manier darin unerträglich gewordenen Recitative. — Im verwandten Geiste wie „Paradies und Peri“ hat Schumann seine Musik zu Goethe's „Faust“ gedichtet. Das Werk ist vollständig erst nach seinem Tode veröffentlicht worden. Zur Zeit seines Lebens kam nur der Epilog im Himmel, wie man denselben im Gegensatz zum Prolog im Himmel nennen kann, zur Zeit der Goethe-Feier im Jahre 1849 in Leipzig zur Aufführung. Ich habe mich darüber damals in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ ausgesprochen und kann hier auf das dort Gesagte verweisen. Die Dichtung gehört zu dem Grössten und Herrlichsten, was Goethe geschaffen, sie bildet den Glanzpunct des zweiten Theiles der Faust-Dichtung, und wenn ich sage, dass Schumann dem Fluge Goethe's gefolgt ist, so habe ich damit ausgesprochen, dass ich die Composition zu den bedeutendsten neuerer Tonkunst zähle. Das ganze Werk hat eine ausführlichere Besprechung im 51. Bande der genannten Zeitschrift erfahren, die durch den Verfasser derselben, P. Lohmann, auch gesondert als Brochure (Leipzig, Kahnt) veröffentlicht wurde. Es hält nicht in allen Theilen sich auf gleicher Höhe. Weniger befriedigend sind die Nummern des ersten Theiles. Erst allmählich steigt es zu der bezeichneten Grösse empor. So ist auch die unmittelbar vor dem Epilog befindliche Scene der „vier grauen Weiber“ ein grosses Meisterstück.

Schumann ist nicht vollständig aus sich herausgetreten, es sind immer nur Annäherungsversuche, die er unternahm, wenn auch gewaltige; er geht bis auf einen gewissen Grad aus sich heraus, um sich dann wieder in sich zurückzuziehen. Dies bezeichnet die dritte Epoche in seiner schöpferischen Thätigkeit, hierin liegt der schon vorhin ange deutete Rückschritt, den er gemacht hat. Man kann diese Epoche ungefähr von der Zeit seiner Uebersiedelung nach Dresden an datiren. Er hat auch da noch ausgezeichnete Werke geschrieben, denn es gehört dahin die Musik zu Byron's „Manfred“, ein gewaltiges, tief bedeutungsvolles Werk, dessen Ouverture zu den grossartigsten Schöpfungen der nach-Beethoven'schen Zeit zu rechnen ist; im Ganzen aber ist

doch der Rückschritt unverkennbar. Schumann's Grösse beruht neben dem Reichthum seiner musikalischen Begabung auf der Tiefe des geistigen Gehalts, den er ausgesprochen hat, wir haben das Bewusstsein bei seinen Werken, dass es eine der hervorragendsten Persönlichkeiten ist, die sich offenbart. Was die Darstellung dieses Gehalts betrifft, so blieb bei ihm stets zu wünschen übrig. Er hat die angestrebte Objectivität des Ausdrucks, diese plastische Klarheit, nicht immer und überall, vielleicht nur in seinen schönsten Momenten erreicht. Der Rückschritt besteht jetzt darin, dass mit der Abnahme der Macht und Gewalt des Inhalts die formellen Mängel mehr hervortreten. Früher hob ihn die Energie der Leidenschaft und der Reichthum seiner Phantasie über diese Mängel empor, so dass dieselben, obschon vorhanden, doch verdeckt sind; jetzt wird das nicht Erreichte bemerkbar, weil die andere Seite, worin sein Werth vorzugsweise beruhte, zurücktritt. Das gilt z. B. von der Behandlung der Singstimme. Schumann hat dieselbe nie ganz in Fluss zu bringen vermocht, es ist nicht blos technisch Unsingbares, es ist auch viel des ästhetisch Unmotivirten darin. Der frühere grosse Schwung seiner Melodie aber verdeckte diese Ecken und Sonderbarkeiten; später nahm jener ab, während die Ecken blieben. Darum sehen wir in späteren Werken so oft das ganz bedeutungslose Herauf- und Heruntergehen der Stimme, das für den Sänger Undankbare und zugleich Ausdruckslose. Der naturgemässe Fortgang wäre gewesen, wenn Schumann in seiner dritten Epoche sich der Darstellungsmittel im erhöhten Grade, etwa in Mendelssohn'scher Weise, bemächtigt hätte. Man hätte darin nicht einen eigentlichen Fortschritt finden können, aber er würde damit das seinem Ausgangspunct entgegengesetzte Ziel erreicht haben. Einmal abgelenkt von seiner Bahn, blieb ihm eigentlich kein anderer Weg übrig. Statt dessen ist Schumann stehen geblieben, was die Handhabung der Ausdrucksmittel betrifft, während die productive Kraft zurücktrat. Zwei Wege gab es, meinem Dafürhalten nach, für Schumann: entweder consequentes Beharren in der anfänglich eingeschlagenen Richtung, und er würde dann, wie ich glaube, am grössten geworden sein; oder, wollte er jene durch Mendelssohn'sche Einflüsse bewirkte Wendung machen, Fortgang auf dieser Bahn, so dass er dann, mit Verlust tieferer Innerlichkeit, zu formell vollendetem Ausdruck gelangt wäre. Es mögen zum Theil äussere Einflüsse gewesen sein, welche ihn zurückgehalten haben. Vor allen Dingen hat Schumann in seiner letzten Epoche zu viel geschrieben. Er hat mehr nur fortgearbeitet, ohne die eigentlich bedingende innere Nothwendigkeit abzuwarten. Seine späteren Werke

sind nicht mehr Ausdruck innerer Weiterentwicklung, sie sind nicht eine qualitative Erweiterung, sie sind nur eine quantitative Vermehrung.

Ich kann natürlich unter der grossen Zahl von Werken aus dieser Zeit nur einzelne namhaft machen. Das Gesagte bestätigt vor allen Dingen die Oper „Genoveva“. Ich habe mich darüber schon bei Gelegenheit der ersten Aufführung dieses Werkes in Leipzig ausgesprochen, und zwar in dem soeben angedeuteten Sinne. Einzelne haben mir damals daraus einen Vorwurf gemacht. Während ich mich rühmen darf, für Schumann zuerst in weiteren Kreisen die Bahn gebrochen zu haben, wollte man, statt darin meine Unparteilichkeit zu erkennen, die frei von persönlichen Rücksichten nur das ausspricht, was sie nach bester Ueberzeugung gefunden hat, einen Abfall von Schumann erblicken. Man verwechselte Parteinahme für eine Richtung, Parteinahme für die Sache, mit persönlichem Cliquenwesen. So pflegt es aber zu gehen. Die Einen verlangen solches Cliquenwesen, die Anderen faseln von demselben und erheben gehässige Vorwürfe, während jede Veranlassung dazu fehlt. — Auch in Schumann's „Pilgerfahrt der Rose“ macht sich die bezeichnete Wendung geltend, und ich erwähne diese Composition ausdrücklich, weil man vielleicht seine „Genoveva“ weniger als Beweis gelten lassen möchte, in Folge des schon erwähnten Umstandes, dass alle diese Tonsetzer für die Oper weniger befähigt waren und bei den damals vorhandenen Zuständen in dieser Sphäre auch kein geeignetes Terrain vorfanden. In der „Pilgerfahrt der Rose“ haben wir eine schlagende Bestätigung des Gesagten vor uns. Trotz vieler vortrefflicher Einzelheiten hat der Componist darin doch eigentlich nichts Neues gesagt, sie ist eine schwächere Reproduction des „Paradies und die Peri“, zugleich mit dem Unterschied, dass die Mängel der Darstellung hier entschiedener als dort hervortreten, weil sie nicht mehr durch die Bedeutenheit des Inhalts, durch den Schwung der Melodie verdeckt werden. Schumann hat auch noch in dieser Epoche viel Herrliches geschaffen, und auch die schwächsten Werke enthalten immer noch bedeutungsvolle Züge, wie denn überhaupt wenige Tonsetzer — mit Ausnahme der Genien ersten Ranges — so reich an vortrefflichen Werken sein möchten, wie er; aber der fortwährende Rückgang ist doch sehr auffallend, und der Eindruck, den einzelne dieser Werke machen, ist zu Zeiten wirklich ein betrübender. Zuletzt hat sich offenbar Schumann's höchst trauriges persönliches Schicksal darin schon im voraus kundgegeben. Angestrenktes Arbeiten, sowie unerfreuliche Erfahrungen mancherlei Art mögen zu dieser Katastrophe mitgewirkt haben. Trotz aller in die Mode gekommenen Reden über Vernachlässigung der Künstler in Deutschland,

ist die Nation noch nicht so weit gediehen, wirklich Etwas für dieselben zu thun. Unser Particularismus ist daran schuld. Keiner weiss sich als Glied des Ganzen, dem als solchen gewisse Verpflichtungen obliegen; Jeder zieht sich aus der Gemeinschaft zurück, in der verkehrten Meinung, dass es auf ihn nicht ankomme, dass Alles auch ohne seine Mitwirkung zu Stande kommen werde. So befand sich Schumann offenbar in einer seiner Individualität nicht angemessenen Stellung in Düsseldorf, aber Keiner dachte daran, durch geringes Entgegenkommen eine sehr leicht herbeizuführende Aenderung in Anregung zu bringen.

Doch genug. Mögen wir Grund haben, einzelne Ausstellungen zu machen; sie verschwinden der Grösse der Gesamtleistungen gegenüber, und auch in den späteren Werken, den dramatisirten Balladen, findet sich neben Schwächerem noch genug des Schönen. Trat er doch in denselben noch in seiner letzten Epoche bahnbrechend auf, wenn er auch seine Intentionen nicht überall vollständig verwirklichen konnte. Und so sei auch hier zum Schluss noch seiner Melodramen, der Pianofortebegleitung zu Hebbel'schen Gedichten, gedacht, die, in vieler Hinsicht bedeutungsvoll, ebenfalls einen neuen Weg bezeichnen. Auch das ist noch zu erwähnen, dass, wie nach Mendelssohn's Tode, so nach dem Ableben Schumann's die Publicationen seiner Schöpfungen noch nicht aufgehört haben. Einige wichtige Werke von ihm, die Arbeiten namentlich im Fache der Kirchenmusik, haben erst unlängst die Presse verlassen.

Schumann's Wesen überhaupt, seine künstlerische und menschliche Persönlichkeit, hat Wasielewski nach einigen Seiten hin ziemlich richtig geschildert. Vieles wäre freilich noch hinzuzufügen, um das Gesamtbild zu ergänzen. Manches muss ich nach dem, wie sich mir Schumann's Wesen bei einer langjährigen Bekanntschaft dargestellt hat, als geradezu irrig bezeichnen. Ein ausführlicheres Eingehen auf alles dies wäre freilich hier nicht am Ort.

Aus der Zahl der Künstler, welche an der Spitze dieser Epoche stehen, ist schliesslich noch **Frédéric Chopin**, geboren am 1. März 1809 zu Zelazowa Wola in der Nähe von Warschau, gestorben den 17. October 1849, zu nennen. Chopin findet hier seine Stelle, da er, ein Zeitgenosse Schumann's, diesem anfangs nur um wenig in der Entwicklung vorausgeeilt war, von ihm aber später bald eingeholt wurde. Sein Einfluss auf Schumann war bedeutend, und auch darum ist seiner hier zu gedenken, weil die Verkenntung der Chopin'schen Werke, wie schon vorhin erwähnt, zunächst es war, welche den ersten Anstoss zur Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und damit zur Bildung der Fortschrittspartei gegeben hat. Im Jahre 1832 waren die Variationen

desselben über „*La ci darem la mano*“ aus „Don Juan“ erschienen. Die ganze Fülle des Neuen, der Fortschritt aus leeren Aeusserlichkeiten zu geistdurchdrungenen Gebilden, der ganze Chopin'sche Geist, diese nächtliche Phantasterei und Träumerei, war darin schon ausgeprägt, ebenso prägnant, wie in Schumann's „Papillons“ die Individualität des Letzteren. Sehr wenig entsprechend aber diesen Vorzügen zeigte sich die Aufnahme bei der Kritik. G. W. Fink, der damalige Redacteur der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, sah darin Nichts als ein gewöhnliches Virtuosenstück. Wie Rellstab verfuhr, habe ich Ihnen schon mitgetheilt. Schumann, innerlich entrüstet, ergriff zuerst die Feder als Schriftsteller, und dies gab den Anstoss zur Bildung der neuen Partei, den Anstoss zum ersten Bewusstwerden des neuen Princip, welches man fortan zu vertreten hatte. Ich erwähne hier Vorgänge, welche ich selbst mit durchlebt habe. Um so näher liegt es mir, auch einer Erfahrung entgegengesetzter Art zu gedenken, deren Mittheilung mir Gelegenheit giebt, ein anerkennendes Wort der Erinnerung über Fr. Rochlitz zu sagen. Es war nämlich im Jahre 1832; Chopin's erste Mazurken hatten kurz vorher die Presse verlassen. Frau Clara Schumann, damalige Clara Wieck, spielte dieselben, und Rochlitz war gekommen, um die Werke des neuen, ihm noch unbekannten Componisten kennen zu lernen. Nun war es eine Freude zu sehen, mit welchem Interesse Rochlitz darauf einging, und wie günstig er sich über das Gehörte aussprach. Mir aber war das ein Beweis, dass auch Aeltere, in ganz anderen Anschauungen Erwachsene, recht wohl im Stande sind, auf Neues einzugehen, wenn sie sich nur die nöthige Frische und Unbefangenheit erhalten. Doch dies beiläufig. Chopin, ich brauche das kaum erst auszusprechen, bewegt sich auf einem beschränkteren Terrain, als alle heute besprochenen Künstler, und auch innerhalb dieser Schranken ist seine Sphäre noch eine engere und begrenzte. Unter diesen Einschränkungen aber gehört er zu den bedeutendsten Erscheinungen der Neuzeit. Es ist der durch das Jahr 1830 wachgerufene Geist, der in ihm waltet, diese leidenschaftlich aufgeregte Stimmung, diese Verstimmung, die sich in wilden Schmerzensausbrüchen ergeht. Von grosser Bedeutung ist hierbei noch der Umstand, dass er einer der ersten Ausländer ist, der sich in den Geist der deutschen Instrumentalmusik bis zu diesem Grade versenkt hat, so dass wir nun deutsche Elemente mit denen einer fremden Nationalität verschmolzen sehen. Wir begegnen dieser Erscheinung in der gegenwärtigen Epoche überhaupt häufiger, und auch für Liszt, Berlioz, Rubinstein u. A. gelten in dieser Beziehung ganz dieselben Gesichts-

puncte. Hier ist es bekanntlich die polnische Nationalität, welche auf diese Weise ihre Vertretung in der Tonkunst fand. Es ist die Kühnheit und der Stolz dieses Volkes, die Grazie und Eleganz, es ist aber auch der Schmerz desselben, welche Chopin ausgesprochen hat. Hieraus erklärt sich auch, dass er in jenen Tanzformen, welche seiner Nation eigenthümlich sind, so Bedeutendes leistete. „Unausgesprochene Leiden, unbewusstes Sehnen, tiefe Trauer, schimmernden Trost“, sagt Liszt in einem Aufsatz der „Neuen Zeitschrift für Musik“, „hat er in seine kurzen aber sinnvollen Werke eingeheimisst. Chopin war eine comprimirt leidenschaftliche, überschwelend nervöse Natur, er mässigte sich, ohne sich zähmen zu können, und begann jeden Morgen von neuem die schwierige Aufgabe, seinem aufwallenden Zorn, seinem glühenden Hass, seiner unendlichen Liebe, seinem zuckenden Schmerz, seiner fieberhaften Erregung Schweigen aufzuerlegen, und sie durch eine Art geistigen Rausches hinzuhalten, in den er sich versenkte, um durch seine Träume eine zauberische, feenhaft Welt heraufzubeschwören, in ihr zu leben und ein schmerzliches Glück zu finden, indem er sie in seine Kunst bannte.“ Chopin steht als Pianofortecomponist in mehr als einer Beziehung an der Spitze dieser Epoche, und es spricht sich die neue Behandlungsweise des Instruments in ihm zunächst am vollkommensten aus. — Eine Biographie Chopin's gab Moritz Karasowski heraus (Dresden, Ries).

Hervorragend auf dem Gebiete der Pianofortemusik ist auch — um an diesen sehr beachtenswerthen Künstler sogleich hier in diesem Zusammenhange zu erinnern — Stephen Heller. Er gehört zu den besseren Componisten für dieses Instrument in neuerer Zeit und ist darum von allen Pianofortespielern geschätzt, obschon er nicht eigentlich populär zu nennen ist. Für diese Thatsache liegt der Grund hauptsächlich in seiner Behandlung des Instruments. Er schreibt zu schwer, um Spielern von geringerer Fertigkeit zugänglich zu sein; andererseits aber wieder nicht brillant, nicht concertmässig genug, um ins Concert zu passen. Dies gilt z. B. von seiner Bearbeitung der Schubert'schen Lieder.

Ich breche die Darstellung dieser Epoche hier ab, da es nicht möglich ist, den Reichthum derselben in einer Vorlesung zu erschöpfen. Bei unserer nächsten Zusammenkunft werde ich Ihnen demnach alle die Erscheinungen namhaft zu machen haben, die wesentlich in diesen Zusammenhang gehören, heute aber keine Erwähnung finden konnten. Insbesondere ist es Hector Berlioz, dem wir zunächst unsere Aufmerksamkeit zuwenden müssen.

Zweiundzwanzigste Vorlesung.

H. Berlioz. R. Franz. Die Instrumental-, insbesondere Pianofortevirtuosität und der erneute Aufschwung derselben: F. Liszt. F. Mendelssohn. Clara Schumann. A. Henselt. F. Hiller. S. Thalberg u. A. Virtuosen auf den Orchesterinstrumenten: N. Paganini. Ernst. Vieuxtemps u. A. Parish-Alvars. Die Schulen Mendelssohn's und Schumann's: N. W. Gade. F. Hiller. St. Bennett. J. J. H. Verhulst. J. Rietz. C. Reinecke. H. Hirschbach. Aeltere, noch in dieser Epoche thätige Tonsetzer, sowie jüngere, welche eine mehr vereinzelte Stellung einnehmen: L. Spohr. H. Marschner. C. G. Reissiger. W. H. Veit. J. W. Kalliwoda. F. Lachner u. A. Die Kritik: F. Rochlitz. E. T. A. Hoffmann. G. W. Fink. L. Bellstab. A. B. Marx. G. Weber. R. Schumann.

Es waren Ausländer, die ich Ihnen am Schlusse der vorigen Vorlesung vorführte: Ausländer, in Geist und Gesinnung aber wesentlich in die Reihe der Künstler gehörig, die ich hier bespreche. Noch ein Anderer ist unmittelbar in dieser Folge zu nennen, weit bedeutender noch als Chopin, einer der Hauptträger der neueren Entwicklung: **Hector Berlioz**. Ist es doch überhaupt keine blos zufällige oder vereinzelt stehende Erscheinung, dass in neuester Zeit mehr und mehr Ausländer unserer Entwicklung sich angeschlossen haben, sondern begründet im Wesen der europäischen Kunstentwicklung, in der Natur der modernen Geistesbewegung überhaupt.

Berlioz' erstes Auftreten fällt zwar schon in das Ende der 20er und den Anfang der 30er Jahre, aber er gehört wesentlich nicht nur in diesen Zusammenhang, sondern findet auch gerade hier seine passende Stelle. Erst spät hat derselbe ein entsprechendes Verständniss gefunden, ja man kann sagen, dass er noch jetzt damit zu ringen hat. So gehört sein erstes Auftreten allerdings schon in den Anfang dieser Epoche; aber er reicht zugleich in die Gegenwart herein, und bildet demnach die Vermittlung und den Uebergang zu den neuesten Bestrebungen.

Berlioz ward zu La Côte Saint-André, einem Städtchen des Departement der Isère im südlichen Frankreich, am 11. December 1803 geboren. Sein Vater, ein geachteter Arzt, wünschte, dass er sich derselben Laufbahn widmen möge. Er erhielt eine sorgfältige Erziehung und von seinem zwölften Jahre an auch Unterricht in der Musik, ohne dass damit ein anderer Zweck verbunden gewesen wäre, als um der hergebrachten Sitte allgemeiner Ausbildung zu genügen. Berlioz machte in der Musik sehr rasche Fortschritte, so dass er nach sieben bis acht Monaten schon sehr gut vom Blatte sang und die Flöte leidlich blasen konnte. Auch im Componiren versuchte er sich, wenn auch zunächst noch mit wenig Glück, da ihm hierzu die Anleitung fehlte und eine unter den Büchern seines Vaters entdeckte alte Harmonielehre von Rameau ihm unverständlich geblieben war. Erst das Anhören mehrerer Pleyel'schen Quartette gab ihm eine klarere Anschauung von den Harmonie- und Formgesetzen und regte ihn zu einem ähnlichen Werke an, welches im Kreise seiner Freunde Beifall fand. Bei so entschieden sich aussprechender Neigung zur Musik war es natürlich, dass Berlioz gegen die Medicin grossen Widerwillen empfand, und diese Abneigung wuchs immer mehr, je näher der Zeitpunkt heranrückte, wo er sich dem Studium derselben ernstlich widmen sollte. Der Vater wusste ihn jedoch zu überreden, so dass er zwei Jahre lang sich der Leitung desselben zu diesem Zweck überliess. Aber der Genius der Musik war in ihm nicht zu ertöden; weder die freundlichen Vorstellungen, noch die Drohungen und Zornesausbrüche seines Vaters konnten ihn von seinen mehr oder weniger offen betriebenen musikalischen Uebungen zurückhalten. In Paris im Jahre 1822 angekommen, um seine medicinischen Studien fortzusetzen und zu vollenden, zog ihn die Oper, insbesondere Weber's „Freischütz“ und Gluck's „Iphigenie in Tauris“, mächtig an, und sein Entschluss, sich ganz der Kunst zu widmen, gelangte zur Reife. Die Folge war ein mehrjähriges Zerwürfniß mit seiner Familie und die Entziehung jedweder Unterstützung, so dass Berlioz der bittersten Armuth Preis gegeben war, und sich nur dadurch retten konnte, dass er an einem der Pariser Theater eine Stelle als Chorist annahm und nebenbei Gesangunterricht erteilte. Inzwischen war er in das Conservatorium eingetreten und hatte unter Lesueur's Schülern Aufnahme gefunden und später auch die Compositionsclasse Reicha's für Contrapunct besucht. Mit grosser Gewissenhaftigkeit und dem ihm eigenen Feuer absolvirte er seine Studien. Dabei arbeitete er unausgesetzt an der Vollendung einer grossen Oper „Die Vehmrichter“, von der nur die Ouverture bekannt geworden ist. Der Vater, durch die

unerschütterliche Energie des Strebens seines Sohnes besiegt, gewährte diesem endlich wieder die seither entzogene Unterstützung. Im Jahre 1830 erhielt Berlioz im Conservatorium den ersten Compositionspreis für die Cantate „Sardanapal“ und in Folge desselben, dem Brauche gemäss, ein Stipendium zur Reise nach Italien. In Italien machte er Mendelssohn's Bekanntschaft. Eine leidenschaftliche Neigung zu einer ausgezeichneten irländischen Schauspielerin, Miss Smithson, die jedoch anfangs unerwidert blieb, hatte schon vor dieser Reise sich seiner bemächtigt. Diese verzehrende Liebe gab seiner „*Sinfonie fantastique. Episode de la vie d'un artiste*“ die Entstehung. Später fügte er diesem Werke noch einen zweiten Theil, „Die Rückkehr ins Leben“, Melolog genannt, worin die einzelnen Sätze durch Declamation verbunden sind, hinzu. 1832 führte er beide zum ersten Male im Pariser Conservatorium auf. Miss Smithson war zugegen, und die Eindrücke, welche sie von Berlioz' Composition empfing, waren so mächtig und so tief, dass sie bald darauf dem Künstler als Gattin die Hand reichte. Die *Sinfonie fantastique* war es auch, die bei einem ein Jahr darauf stattfindenden Concerte Berlioz die begeistertste Anerkennung von Seiten Paganini's eintrug, welcher dieselbe weiterhin noch auf andere nachhaltige Weise bethätigte. Berlioz' Anerkennung war indess durch diesen Erfolg selbst in seiner näheren Umgebung noch keineswegs festgestellt. Er entschloss sich deshalb im Winter 1842—43 eine Reise durch Deutschland zu unternehmen, und an den Hauptorten Aufführungen seiner Hauptwerke selbst zu leiten. Wie er die deutsche Kunst kannte, musste ihm bald klar werden, dass er seine wahre geistige Heimath bei uns zu suchen habe. Aber auch der Erfolg dieser Reise entsprach nicht seinen Erwartungen. Man war damals bei uns noch nicht reif für die Berlioz'schen Neuerungen. Er selbst hat nachher über diese Reise in Journal-Artikeln berichtet, die gesammelt auch als Brochure erschienen sind. Später unternahm er noch mehrere Reisen nach Deutschland, hauptsächlich auf Veranlassung Liszt's, der Berlioz, um das Verständniss der Werke desselben mehr und mehr zu vermitteln, wiederholt nach Weimar einlud, und grossartige Aufführungen veranstaltete; so hauptsächlich im Jahre 1852, und dann wieder 1855. Die meisten seiner bedeutungsvollsten Tonschöpfungen kamen dabei zur Aufführung, im erstgenannten Jahre die Oper „Benvenuto Cellini“, seine Symphonie „Romeo und Julie“, seine Faust-Musik, im Jahre 1855 seine „Kindheit des Herrn“, aus der schon vorher das Bruchstück „Die Flucht nach Aegypten“ bekannt geworden war. Berlioz hat, um dies sogleich hier zu bemerken, keine hohe Opuszahl in seinen

Werken erreicht. Es sind aber lauter Kolosse, die er gegeben hat, jedes einzelne so umfangreich, dass ein einziges eine ganze Menge kleinerer Compositionen aufwiegt. Ich nenne von denselben noch die Ouverturen zu „König Lear“ von Shakespeare, zu „Sardanapal“, zum „Corsar“ von Byron, zu „Benvenuto Cellini“ die Ouverture „Der römische Carneval“, die ebenfalls zu letztgenanntem Werke gehört. Unter den Symphonien ist, ausser den schon genannten, sein „Harold in Italien“ hauptsächlich hervorzuheben. Ausserdem sind zu nennen: seine bedeutende Cantate „Der 5. Mai“, welche den Tod Napoleon's verherrlicht, sein Chorwerk *Tristia*, sein Requiem, sein *Te deum*. In den letzten Jahren hat er noch zwei Opern geschrieben: „Beatrice und Benedict“ (nach Shakespeare's „Viel Lärm um Nichts“) und „Die Trojaner“. Kleinere Werke hat er gegeben für Gesang, so seine reizende „Gefangene“, seine „Sommernächte“, u. s. w. Sein eben genanntes Chorwerk *Tristia* ist ein Denkmal auf den Tod seiner Gattin. Später verheirathete er sich noch ein zweites Mal. Berlioz bekleidete lange Jahre hindurch das Amt eines Berichterstatters über Musik für verschiedene Zeitungen. Seine oben erwähnten Reisebriefe erschienen zuerst in dem *Journal des Débats*. Ueberhaupt hat er auch als Schriftsteller eine umfangreiche Thätigkeit entwickelt. Seine gesammelten Schriften, sowie seine Memoiren, welche erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden, sind auch in deutscher Uebersetzung erschienen. — Berlioz starb am 9. März 1869. Seit dem Jahre 1839 war er Bibliothekar des Conservatoriums; einen seinen Wünschen entsprechenden Wirkungskreis zu erlangen, ist ihm nicht vergönnt gewesen. Sein letztes Werk war ein zur Eröffnung der Pariser Industrieausstellung 1867 componirtes Oratorium „*Le temple universel*“.

Die Kunstgeschichte ist reich an Beispielen für eine erst spät erfolgte Anerkennung ausgezeichneter Leistungen; selten aber wol ist einem Künstler das Durchdringen so schwer gemacht worden, wie Berlioz. Zwanzig und mehr Jahre mussten vergehen, bevor man nur einigermaassen an ihm Antheil nahm. Von seinen Compositionen war anfangs nur die Ouverture „Die Vehmrichter“ bekannt und kam hie und da zur Aufführung. Man musste die Schärfe der Charakteristik darin anerkennen, meinte aber zu gleicher Zeit, dass bei einem solchen Verfahren die Musik aufhöre, Musik zu sein. Zuerst ist es R. Schumann gewesen, der in den ersten Bänden der „Neuen Zeitschrift für Musik“ nachdrücklich auf Berlioz' grosse Erscheinung hingewiesen hat. Er hat auch nachher noch oft den Wunsch ausgesprochen, dass mehr, als damals der Fall war, — und ich muss leider hinzufügen:

auch jetzt noch — Gelegenheit gegeben werden möchte, die Werke desselben zu hören. Später indess hat Schumann eine andere Richtung eingeschlagen, und die Folge war, dass das Interesse für Berlioz bei ihm in den Hintergrund trat. So hatten seine Bemühungen nur ausgereicht, die Aufmerksamkeit auf denselben zu lenken, ohne ihm wirklich Eingang zu verschaffen. Nur zwei begeisterte Vertreter fand er in jener Zeit: Wolfg. Rob. Griepenkerl und Joh. Christian Lobe. Beide sind damals eifrig bemüht gewesen, ihre Auffassung zur Geltung zu bringen, Beide indess mit nicht ausreichendem Erfolg. Griepenkerl's geistreiche Brochure „Ritter Berlioz in Braunschweig“ hat die ersten Grundzüge für eine entsprechendere Würdigung zu geben versucht, indem sie Berlioz in seiner geschichtlichen Genesis zu begreifen versuchte. Sie hat sehr gut vorgearbeitet, ohne bis zum Kern der Sache vordringen zu können. Ich mache ihr daraus durchaus keinen Vorwurf, ich bemerke dies blos, um die Thatsache einer nicht ausreichenden Würdigung daraus zu erklären. Lobe hat an verschiedenen Orten, auch in der „Neuen Zeitschrift für Musik,“ seine Sympathie für Berlioz ausgesprochen, indess auch ohne genügenden Erfolg, weil seine Auffassung an zu grosser Einseitigkeit litt, indem er eine der anfangs zweifelhaftesten Seiten der Berlioz'schen Kunst als die Hauptsache, als das Rechte und Wahre hinstellte. Auch das soll durchaus kein Tadel sein. Denn nicht mit einem Male ist eine neue grosse Erscheinung allseitig und erschöpfend zu würdigen, und schon der Umstand, Elemente dazu an die Hand gegeben zu haben, verdient Dank. Aber es musste für Berlioz ein ungünstiges Vorurtheil erwecken, dass einer seiner Hauptvertreter gerade eine solche Einseitigkeit als das Wesentliche bezeichnete. Nur nach einer Seite hin fand er schon damals eine vollständigere Anerkennung: als Meister der Instrumentation, obschon auch diese Anerkennung nicht ohne Einschränkungen war. Die deutschen Musiker sträubten sich gegen die Einführung neuer Instrumente, wie sie Berlioz gebrauchte, man wollte nur das Beethoven'sche Orchester gelten lassen, zugleich nahm man Anstoss an der massenhafteren Besetzung, die Berlioz für seine Werke zum Theil forderte, und dies rief das Vorurtheil hervor, dass er gewissermaassen ein Lärmmacher sei, der nie anders als im Gefolge von so und so viel Dutzend Posaunen auftreten könne. Man betrachtete ihn als einen Halbverrückten, man verspottete ihn, oft auch verfolgte ihn Hass und Neid, wo man seine tiefere Bedeutung ahnte. Im Ganzen war daher der Eindruck der ersten Reise ein sehr vorübergehender. Nur wenige Städte bewahrten ihm ein treues Andenken; es waren dies, soweit mir bekannt, Braun-

schweig und Prag. An beiden Orten kamen hin und wieder auch später noch Werke von ihm zur Aufführung. Was meine eigene damalige Ansicht betrifft, so befand ich mich zu jener Zeit schon im Widerspruch mit der mehr oder weniger allgemein üblichen. Ich anerkannte, dass Berlioz eine hochbedeutende, ausgezeichnete Erscheinung sei, aber ich mochte zugleich nicht in Abrede stellen, dass Vieles bei ihm bis zur Caricatur verzerrt erscheine. Allerdings ringt sich auch bei Beethoven im weiteren Fortgange seiner Entwicklung immer mehr die poetische Idee heraus, und tritt dem ausschliesslich musikalischen Elemente gegenüber. Als eine nothwendige Folge dieser Wendung zeigt sich, wie schon oft erwähnt, das Streben nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks. Deutlich erkennbare Seelenzustände zu zeichnen wird darum bei ihm später in immer höherem Grade die Aufgabe. Auch Berlioz hat diese Richtung aufgenommen, aber er ist darin — meinte ich damals — zu weit gegangen. Wenn bei Beethoven die poetische Idee, so zu sagen, immer noch gebunden erscheint von dem übergreifenden musikalischen Element, so tritt dieselbe bei Berlioz zu selbstständig hervor, tritt zu einseitig an die Spitze des Werkes, und wird mit deutlich ausgesprochener Absicht als das die gesammte Gestalt Bestimmende und Bedingende erkannt. Wenn dort die bestimmte Charakterzeichnung häufig auch wieder in der Unbestimmtheit und Allgemeinheit des musikalischen Ausdrucks verschwimmt, so zeigt sich dieselbe hier bis zu einer Höhe gesteigert, dass wir mit Händen zu greifende Gestalten vor uns zu haben meinen, aber eine kahle Wirklichkeit, ohne poetische Erregung, ohne das innere Leben und Weben der Stimmungen. Nach beiden Seiten ist Berlioz über Beethoven hinausgegangen, er hat nach Seite der poetischen Idee beinahe grossartigere Aufgaben sich gestellt, als Jener, er hat die Schärfe der Charakteristik gesteigert bis zu einer kaum zu überbietenden Höhe, aber er hat damit zugleich die Einheit der Stimmung geopfert, er ist aus dem musikalischen Bereich herausgetreten in eine Sphäre, wo die Musik fast ganz aufhört, er ist fortgegangen bis zu völliger Verneinung des innersten Wesens der Instrumentalmusik. Als von wesentlichem Einfluss hierauf musste zugleich sein französisches Naturell erscheinen. Die Instrumentalmusik ist vorzugsweise deutsche Kunst. Das deutsche Gemüthsleben ist der Boden für dieselbe. Berlioz hat dieses innerste Wesen gänzlich verkannt, er hat nur das Aeusserliche davon in sich aufgenommen, die Erscheinung ohne den inneren belebenden Kern, ohne das, was bei uns jenen Aeusserlichkeiten erst die wahre Bedeutung verleiht. So ist sein Kunstschaffen überwiegend ein Irrthum; er hat jene Bahn, welche Beethoven schon vollständig

durchlaufen, bis zu einer Spitze geführt, auf der wir sogleich die Verirrung gewahren, er hat, wie schon gesagt, Caricaturen geschaffen. Mag er daher auch gross und bedeutend im Einzelnen erscheinen, er hat Unmögliches vollbringen wollen. Je mehr er diese Richtung cultivirte, um so mehr erscheint seine Musik aller Innerlichkeit bar. Die künstlerische Thätigkeit ist bei ihm Berechnung geworden, das Innerlichste zur nacktesten Aeusserlichkeit. Er hat in seiner schildernden, malenden Richtung der Instrumentalmusik ein Element aufdrängen wollen, das der innersten Natur derselben zuwider ist. Er ist nur die Kehrseite von Beethoven. Wenn bei diesem das beschreibende, malende Element ebenfalls in den Vordergrund tritt, so ruht es bei ihm auf der Basis der Empfindung. Hier bei Berlioz ist diese Hauptseite gar nicht erkannt, nur das Aeussere ohne das nothwendig dazu gehörende Innere ist zur Darstellung gekommen.

Dies das Resultat jener ersten Reise. Dies meine damalige Ansicht. Auch ich beklagte zwar, dass wir bis dahin gar nicht Gelegenheit hatten, Berlioz'sche Compositionen zu hören, aber ich war doch der Meinung, dass sie sich nicht auf dem Repertoire halten, dass sie zum wenigsten nicht eine Stellung wie die Werke Schumann's, Mendelssohn's u. A. einnehmen würden. Nur als sehr interessante Erscheinungen der Gegenwart hielt ich sie für vorübergehender Aufführungen werth, hauptsächlich um darnach erst ein vollständigeres Urtheil zu bilden.

Die Gerechtigkeit erfordert, anzuerkennen, dass auch Berlioz selbst nicht frei war von Schuld in Bezug auf diese nicht befriedigenden Ergebnisse seiner Bestrebungen. Schon der Umstand, dass er, ohne Deutsch zu sprechen, nach Deutschland kam, war eine echt französische Tactlosigkeit. Nicht blos, dass er damit die Deutschen beleidigte, es wurde ihm dadurch auch die Möglichkeit entzogen, mit den Musikern in ein näheres Verhältniss zu kommen. Befremdend ferner waren die Programme, die er seinen Compositionen vorausschickte. Man war damals, in Folge irriger Theorien, noch überwiegend gegen derartige Programme eingenommen. Es hatte dies seinen Grund im Mangel an Einsicht, und man hatte Unrecht. Sehr richtig aber war, dass man an der speciellen Ausführung dieser Programme Anstoss nahm. Sie waren im französischen Geiste geschrieben und beleidigten das deutsche Gefühl, sie waren geschmacklos durch ein allzu specielles Hinweisen auf das, was durch die Musik ausgedrückt werden solle. Darin lag zugleich ein ästhetischer Irrthum, und die Wahrheit war daher in dieser Beziehung eine zwischen Berlioz und seinen Gegnern getheilte. Nicht die Bedeutung jeder einzelnen Note wünschen wir zu wissen, erkennen

im Gegentheil nur die nackte Prosa in solchem Verfahren. Wir finden einen Hauptreiz der Instrumentalmusik in dem Unbestimmten, und begnügen uns daher mit der Erfassung der Idee im Allgemeinen, während wir das Einzelne dem freien Spiel der Phantasie überlassen. Diese feine Grenzlinie war bei Berlioz nicht innegehalten. Es war dies auch — um, worauf schon vorhin hingedeutet wurde, beiläufig hier zu erwähnen — der Irrthum Lobe's. Lobe bezeichnet gerade eine die äusserste Bestimmtheit anstrebende Instrumentalmusik als die wahre und hat z. B. in diesem Sinne den nicht glücklich zu nennenden Versuch gemacht, die Ouverture zum „Don Juan“ Tact für Tact zu erklären. Weiter kamen auch noch zwei Umstände hinzu, welche einer schnelleren und bereitwilligeren Anerkennung der Berlioz'schen Leistungen hinderlich sein mussten. Berlioz schrieb nach zurückgelegter Reise die schon erwähnten Briefe für das *Journal des Débats*, in denen er die vorgefundenen Hindernisse darlegte, hauptsächlich aber die Personen, die ihm entgegengetreten waren, ziemlich deutlich kennzeichnete. Dies war ein Verfahren, welches vielleicht in Frankreich statthaft ist, nicht aber in Deutschland bei den damaligen Zuständen. Das andere Hinderniss war dies, dass es an geschickter Verwendung für die Berlioz'schen Werke im Musikalienhandel fehlte. Sie waren in Paris erschienen, in Deutschland aber nur schwer zu haben. Das, was die Eingänglichkeit vermittelt, Klavierauszüge, fehlte fast gänzlich. Erst muss das Publicum für eine neue Kunstrichtung gewonnen werden, bevor die meisten Musiker folgen. Dem Publicum sind aber nur die Klavierauszüge zugänglich.

Unter solchen Umständen musste es daher ausserordentlich dankenswerth genannt werden, als Liszt es unternahm, das Versäumte nachzuholen, Berlioz nach Weimar einlud, und grossartige Aufführungen der Werke desselben veranstaltete. Ich wohnte damals, im Jahre 1852, diesen Aufführungen bei, und habe dieselben sodann in meiner Zeitschrift besprochen, indem ich versuchte, die Grundzüge für eine vorurtheilsfreiere Beurtheilung festzustellen.

Zuerst hörte ich in der Probe die Faust-Musik, von welcher der erste und zweite Theil aufgeführt wurde. Es war dies insoweit ein sehr glücklicher Zufall, als gerade in diesem Werke Berlioz, unbeschadet seiner Eigenthümlichkeit, sich am meisten deutscher Anschauungsweise nähert, so dass dasselbe zum Zwecke eines näheren Eindringens in sein Wesen für uns am geeignetsten erscheint. Dies bestätigte sich auch an mir, da für mich der Eindruck ein begeisternder, hinreissender, die Tiefe der künstlerischen Individualität wirklich erschliessender war, weit verschieden von jenem bei den Aufführungen der ersten Reise im Jahre

1842 empfangenen. Jetzt erkannte ich, wie wir bisher nur die Theile in Händen gehabt hatten, denen das geistige Band noch fehlte. Jetzt erschien auf einmal, was bisher an Berlioz störte und den Eingang in seine Werke erschwerte, im rechten Lichte. Ich erkannte in ihm eine pöetisch schaffende Künstlernatur, begabt mit Grösse und Energie der Leidenschaft, ausgezeichnet durch hohe Intelligenz, zugleich beseelt von einer wunderbaren Zartheit, Innigkeit und Schwärmerei, uns nahe verwandt, eine Persönlichkeit, nach dieser Seite hin Lamartine ähnlich, zugleich ein Deutscher, und zugleich auch Franzose, aber keines allein und ausschliesslich. Diese Doppelnatur insbesondere war es, welche mir für das Verständniss als das Wichtigste erschien. Innerlich überwiegend deutsch, ist Berlioz wieder zu sehr Franzose in seiner Ausdrucksweise, in der Art, wie er seine Intentionen zur Erscheinung bringt, um vollständig als Einer der Unserigen zu erscheinen. Ganz deutsch, was hohes, ernstes Kunststreben, poetische Auffassung, was das Schaffen von innen heraus betrifft, fehlt ihm andererseits das deutsche Gemüth in dem specifischen Sinne, in welchem wir diesen Ausdruck gebrauchen. Ist bei uns die Seite der Empfindung die überwiegend hervortretende, so erscheint dieselbe bei Berlioz verdeckt, verschlossen in einer Schale, welche wir erst durchbrechen müssen. Bei dem Deutschen ist das Gemüth der Ausgangspunct, es ist die innere organische Einheit, welche alle anderen Thätigkeiten des Geistes verknüpft, es ist das vorwaltende Vermögen. Bei dem Franzosen erscheint ein gleiches künstlerisches Schaffen zunächst nicht als Aeusserung des Gemüths; Geist, Verstand, eine abstracte, nicht dem Boden des Gefühls unmittelbar entwachsene Thätigkeit der Phantasie treten überwiegend hervor. Bei uns schwimmt die Empfindung, so zu sagen, stets oben auf, sie ist das, womit uns das deutsche Werk zunächst entgegentritt, sie ist zugleich das, was wir demselben vorzugsweise entgegenbringen; hier ruht dieselbe verdeckt im tiefsten Grunde, und ist daher zunächst und ohne tieferes Verständniss fast gar nicht wahrnehmbar. Gerade diese Mischung der Nationalitäten ist für unser Verständniss das Schwierigste. Eine ausschliesslich deutsche Natur erweckt unmittelbar unsere Sympathie, eine ausschliesslich fremde dagegen gelingt es uns sehr bald uns zu objectiviren und gewissermaassen aus der Ferne zu betrachten. Die erwähnte Mischung von Fremdem und Eigenem, die daraus u. A. hervorgehenden Eigenthümlichkeiten der Textauffassung dagegen fesseln uns und stossen uns im ersten Moment zugleich ab.

Erwägen wir jetzt, wie Berlioz vorzugsweise sich auf dem Gebiete der Instrumentalmusik bewegt, in einer Sphäre also, welche specifisch

deutsch ist, bedenken wir, wie gerade hier unser innerstes Eigenthum einer fremden Nationalität entsprechend umgestaltet erscheint, so erklärt sich das häufig im ersten Augenblick Abstossende für uns; wir gewinnen jedoch unter diesem Gesichtspuncte den Eingang, wir lernen das mit uns innerlichst Verwandte in abweichender äusserer Gestaltung, unter grossen Verschiedenheiten das Gleichartige erfassen, wir begreifen jene Verschiedenheiten als nothwendige Ausdrucksweisen einer abweichenden Natur, wir gelangen zu der Einsicht, wie wir nicht, unserer Gewohnheit gemäss, unmittelbar mit dem Gefühl herantreten dürfen, nicht sogleich verlangen dürfen, nach dieser Seite hin uns angesprochen zu fühlen: wir gewinnen mit einem Worte den Schlüssel, uns das zu deuten, was auf den ersten Blick äusserlich berechnet, bizarr, seltsam erscheint, und wenn wir auch nicht immer unmittelbar und sofort zu sympathisiren vermögen, so sagt uns doch der Verstand, dass hier ebenfalls eine Berechtigung vorhanden ist. So steht Berlioz vor uns da, gross und gewaltig in seiner poetischen Conception, nach dieser Seite hin entschieden deutsch, der Ersten einer, in der Art aber, wie sich dieselbe innerlich in ihm gestaltet, in der Art, wie er sie äusserlich zur Erscheinung bringt, beengt von den Schranken seiner Nationalität, hier zum Theil im Widerstreit mit uns, hier auch zu Zeiten vielleicht auf einen Abweg gerathend.

Zur Aufführung kamen bei der schon erwähnten Gelegenheit im Jahre 1852 ausserdem noch die Symphonie „Romeo und Julie“ und die Oper „Benvenuto Cellini“. Berlioz hat die Musik zu „Romeo und Julie“ mit dem Namen einer „dramatischen Vocal- und Instrumental-symphonie“ bezeichnet, während die zu „Faust's Höllenfahrt“ einfach den Titel einer „Legende“ führt. Entsteht nun für uns zunächst hier die Frage nach der Kunstform im Allgemeinen, da bekanntlich Chöre, Instrumentalsätze und Gesangssoli darin mit einander abwechseln, so führt uns die Beantwortung derselben dahin, die geschichtliche Stellung des Tondichters bezeichnen zu können. Es hat seinen guten Grund, wenn bisher Berlioz mit seiner gesammten Thätigkeit als Problem vor uns stand, denn jetzt erst ist der Standpunct gewonnen, von welchem aus rückwärts die Erklärung seiner Erscheinung möglich ist. Wie Beethoven sich vom Theater abwandte, weil er mit unserer nichtswürdigen Opernwirthschaft Nichts mehr zu thun haben wollte, so machte auch Berlioz ähnliche Erfahrungen. Seine erste Oper kam gar nicht zur Aufführung, „Cellini“ aber wurde bald zurückgelegt, und dem Autor alle Hoffnung für Weiteres benommen. Das Gebiet der reinen Instrumentalmusik aber war in der Hauptsache erschöpft; schon Beethoven hatte in der neunten Symphonie den Fingerzeig für die Wendung gegeben,

welche jetzt eintreten musste. Für Berlioz blieb daher Nichts übrig, als zunächst in einer Zwittergattung Befriedigung zu suchen. Wie Händel über die Oper seiner Zeit hinausgetrieben wurde, unvermögend aber, das musikalische Drama zu erreichen, zum Oratorium gelangte, so wurde Berlioz, noch nicht vermögend, das Kunstwerk der Zukunft, den Wagner'schen Standpunct, zu erreichen, zu dieser seltsamen, in der Mitte liegenden Form gedrängt. Berlioz erscheint darum als einer der bedeutendsten Vermittler zwischen Beethoven und Wagner, und wenn es nicht zu gewagt erscheint, möchte ich darum die Aufeinanderfolge der Spitzen der neuesten Kunstentwicklung in folgender Reihe darstellen: Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt. Berlioz' Schöpfungen bezeichnen den Drang, aus dem Bisherigen herauszukommen, ohne dass das Ziel in ihnen wirklich ergriffen ist; sie gehören keiner der bisherigen Gattungen ausschliesslich an, sie schweifen aus einer in die andere. „Romeo und Julie“ möchte ich am liebsten ein Phantasiestück über Shakespeare's Dichtung nennen, während „Faust“ in seiner Form schon geklärt erscheint, und dem wirklichen musikalischen Drama um vieles näher steht. Aus der bezeichneten Stellung erklärt sich auch das Formlose in „Romeo und Julie“, was die Harmonie der einzelnen Hauptbestandtheile, die Zusammenstellung derselben zu einem grösseren Ganzen, betrifft. Eine unverhältnissmässig grosse Einleitung eröffnet das Ganze; ein untergeordnetes Moment, die Erzählung von der Königin Mab, tritt, jenen Gesichtspunct der höheren Einheit festgehalten, störend hervor. Auch in der Faust-Legende nimmt der Rakoczymarsch einen unverhältnissmässig grossen Raum ein, was um so mehr in die Wagschale fällt, da er streng genommen eigentlich gar nicht dahin gehört. Die gewählte Form vermochte keine ausreichende Befriedigung zu gewähren, und überall sehen wir daher die Fesseln derselben zersprengt.

Dem Gesagten zufolge erhellt, wie man von der Forderung einer höheren künstlerischen Einheit, von einer harmonischen Gruppierung der Theile, fast ganz absehen muss; es liegt in der Natur der Sache, in der Natur der gewählten Formen, dass eine solche nicht wol erreicht werden konnte. So nehmen auch die Nebenpartien im „Faust“ einen überwiegenden Raum ein, während die Hauptsache in den Hintergrund tritt. Man kann dies unumwunden eingestehen, ohne Berlioz zu nahe zu treten, denn er hat so Vortreffliches im Einzelnen sowol, als auch was Geist und Charakter der Auffassung im Ganzen betrifft, geleistet, dass sein Verdienst immer noch ein grosses bleibt. Bedenkt

man, welche Schwierigkeiten Berlioz als Franzosen entgegenstanden, indem er es unternahm, gerade die innerlichsten Stoffe sich anzueignen und zu bearbeiten, so muss man bewundern, was er geleistet hat. In „Romeo und Julie“ tritt uns eine Gluth, eine Schwärmerei entgegen, Shakespeare's würdig; so in den hinreissend schönen Strophen mit Chor für Alt-Solo, in der Einleitung, in den späteren Liebesscenen. Tief ergreifend ist jenes kunstreiche Musikstück mit der Ueberschrift: Juliens Leichenbegängniss, imposant der Schluss. Das Instrumental-Scherzo endlich, welches den Namen „Fee Mab“ führt, ist diejenige von Berlioz' Compositionen, welche überall, wo sie aufgeführt wurde, zuerst und am meisten gezündet hat. Ich bin des Eindrucks derselben noch nicht ganz sicher, da ich sie nur einmal hörte; ich blieb zweifelhaft, ob wir hier eine Virtuosenleistung, was Instrumentation betrifft, oder eine wirklich poetische Schöpfung vor uns haben. Es war dieser zweifelhafte Eindruck für mich auch aus dem Grunde nicht wol anders möglich, da die zwar sehr gute Ausführung doch noch nicht jene zweifelloose Sicherheit, jene Leichtigkeit der Darstellung, jenes glückliche Gelingen zeigte, welches nothwendig ist, um den Zuhörer ganz in die Region ungestörten Genusses zu erheben. Ich spreche damit durchaus keinen Tadel aus, denn um in der Darstellung bis zu diesem Punkte zu gelangen, ist eine jahrelange Vertrautheit nothwendig. Unsere Orchester müssen sich überhaupt erst, ebenso wie es einst bei Beethoven der Fall war, an die Forderungen, die Berlioz an sie stellt, gewöhnen. Insbesondere ist es das rhythmische Element, welches Schwierigkeiten bereitet. Es fehlt unseren deutschen Orchestern bei aller Gewöhnung an Präcision doch noch das Exacte, welches dem Franzosen natürlicher ist. Der Deutsche hat immer eine gewisse Neigung zum Sich-gehen-lassen. — Muss ich nun schon in „Romeo und Julie“ diese tiefinnerliche Seite hervorheben, so erscheint dieselbe fast noch gesteigert in der Faust-Musik. Am meisten begegnen wir hier einem deutschen Sinne, ja einer deutschen Naturanschauung. Es fehlt auch hier nicht an Frappantem, an das man sich erst gewöhnen muss, wir erblicken auch hier das eigenthümlich Gestaltete französischer Auffassung, es ist jedoch hier zugleich eine uns verwandte Seite so entschieden ausgeprägt, dass man, insbesondere wenn man mit der bisherigen Vorstellung von Berlioz zu diesem Werke herantritt, den Tonsetzer kaum wiedererkennt. In dem Chor der Sylphen und Gnomen namentlich hat derselbe Ausgezeichnetes geleistet; man hat hier unmittelbar das Bewusstsein poetischer Eingebung, mehr noch, als bei der „Fee Mab“.

Die Oper „Benvenuto Cellini“ möchte ich diesen Werken gegenüber allerdings in zweite Linie stellen. Jedenfalls sind letztere, sicher wenigstens die Faust-Musik, späteren Ursprungs. und auch dies würde erklären, wenn mir diese reifer, abgeklärter erschienen. während die Oper noch zu sehr den Charakter eines früheren Werkes trägt, noch nicht diese freie Entfaltung der Kräfte zeigt. Trotz alledem tritt uns in dieser Musik ein solcher Reichthum entgegen, dass man hier ganz eigentlich das Bewusstsein hat, einem Koloss gegenüberzustehen. Sie ist für das erste Hören überwältigend, denn man weiss öfters gar nicht, was man zuerst darin erfassen soll. Ich sage dies freilich nicht im ausschliesslich lobenden, ich sage es zugleich im tadelnden Sinne. Wol gewahren wir sogleich eine feste Charakterzeichnung. aber diese Festigkeit erscheint häufig zugleich als identisch mit einer gewissen Starrheit und Verbissenheit, welcher Leichtigkeit, Liebenswürdigkeit und Eingänglichkeit fern liegen. In der Instrumentation herrscht ein ausserordentlich grosses individuelles Leben, das blühende Colorit Wagner's aber habe ich darin nicht gefunden. Mit dem Ungesangmässigen in der Behandlung der Singstimmen, worüber neuerdings viel Geschrei erhoben wurde, hat es in Etwas seine Richtigkeit. indess doch kaum in einem höheren Grade, als z. B. im „Fidelio“ der Fall sein dürfte. Was die Form betrifft, so ist sie im Ganzen noch die der alten Oper, und neuere Forderungen sind daher hier noch nicht geltend zu machen. Dass der Text grossen Mängeln unterliegt, obschon der Stoff an sich gar nicht ungeeignet erscheint, ist bereits vor längerer Zeit erkannt worden. Die früheren vier Acte sind später in drei zusammengezogen, wodurch freilich wieder Uebelstände anderer Art entstanden sind. Wie die Sachen einmal stehen, ist dies nicht mehr zu ändern, und man muss sich daher genügen lassen an dem. was jetzt noch zu verbessern thunlich erschien. Möge sich indess auch ein genauer eingehendes Urtheil gestalten, wie es wolle, ein grosses Meisterstück enthält die Oper, das unter allen Umständen Anerkennung verdient, ja, das allein schon die Aufführung derselben rechtfertigen würde. Es ist dies das zweite Finale, der Carneval, ausgezeichnet durch seine kunstvolle Architektur, durch die ausserordentliche Klarheit bei der grössten Mannigfaltigkeit. Dieses Finale wird in aller Opernmusik nur wenige seines Gleichen finden.

Das sind die Grundzüge dessen, was sich mir bei den Aufführungen im Jahre 1852 vorzugsweise als Resultat ergab. In der Folgezeit habe ich allerdings noch andere Compositionen von Berlioz kennen gelernt, und Gelegenheit gehabt, meine Anschauung zu erweitern; das

Resultat war immer, dass Berlioz bei fortgesetzter Bekanntschaft mit seinen Werken mir immer bedeutender und grösser erschienen ist. Ich habe einen Geistesreichthum, eine Vielseitigkeit bei ihm wahrgenommen, die ich, als ich das soeben Ihnen Mitgetheilte in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ zuerst niederschrieb, ihm noch nicht zutraute. Ein zweites, späteres Concert in Weimar, in welchem die geistliche Trilogie „Die Kindheit des Herrn“, die „*Sinfonie fantastique*“ und die schon erwähnte Fortsetzung dieser Symphonie, die „Rückkehr ins Leben“, aufgeführt wurden, sowie das bei der Tonkünstlerversammlung zu Altenburg 1868 zu Gehör gebrachte *Requiem*, zeigten mir einen solchen Reichthum der mannigfaltigsten Stimmungen, eine solche Gewalt der schöpferischen Kraft, ein so tiefes, poetisches Innere, eine solche Energie und Grösse der Charakteristik, dass ich Berlioz nach dieser Seite hin, wie schon erwähnt, unbedingt als der Ersten einen in der Gegenwart betrachte. Andererseits jedoch hat sich auch in mir die Ueberzeugung noch mehr befestigt, dass man bei Berlioz von Einheit und Geschlossenheit der Form im Grossen in den meisten Fällen ganz absehen muss. Abgeschlossene Kunstwerke, organische Gebilde im deutschen Sinne, hat er nur selten gegeben. Das scheint mir überhaupt weniger die Sache des Franzosen, und man muss hierüber von vornherein klar sein, um nicht von ihm zu verlangen, was er nicht gewährt, um nicht mit falschen Forderungen heranzutreten. Dass „Romeo und Julie“, dass „Faust“ kein Ganzes sind, wurde oben schon erwähnt. Berlioz hat diese Stoffe benutzt, um die musikalischen Seiten darin auszubeuten. Noch seltsamer zusammengestellt ist das Monodrama „Die Rückkehr ins Leben“. Es ist dies, was den Reichthum an poetischen Stimmungen betrifft, ein ganz vortreffliches Werk, in seiner Gestaltung aber ist es höchst phantastisch und wunderlich. Man muss den Componisten kennen, man muss ihn hochschätzen als eine bedeutende Natur, um sich über das Befremdende der Zusammenstellung hinwegzusetzen. Ebenso betrachte ich es als sich von selbst verstehend, dass sein „Faust“ z. B. nicht als eine Composition des Goethe'schen „Faust“ betrachtet werden darf. Vorwürfe, welche aus der Aufstellung dieses Gesichtspunctes sogleich hervorgehen müssten, würden durchaus begründet sein; absurd aber ist es, sie überhaupt zu erheben, weil man eben von solchen Forderungen gänzlich absehen muss. Man weiss, in welcher Weise die Franzosen die Erzeugnisse des deutschen Geistes sich zurechtzulegen gewohnt sind. Will man gegen Berlioz einen Tadel erheben, der mehr oder weniger alle seine Landsleute trifft? In gleicher Weise abgeschmackt ist es, die schlechte Textunterlage zu tadeln. Dieser Text ist schlecht, das

muss Jeder sogleich gewahren, und die Verballhornisirung der deutschen Worte wirkt darin besonders unangenehm. Sind aber wir vielleicht verwöhnt durch ausgezeichnete Dichtungen für Musik, oder zeigt nicht die übergrosse Mehrzahl der deutschen Werke dasselbe Verhältniss beider Factoren? Ungerecht ist es demnach, bei Berlioz zu tadeln, was bei uns nicht im Geringsten besser ist.

Es dürfte hier am Ort sein, bevor ich weitergehe, jene Frage noch einmal zu berühren, auf die ich schon im Eingange hindeutete, — jene Vorwürfe, die man anfangs Berlioz machte, — um durch die erneute Erinnerung daran unser Endresultat zu motiviren, obschon hierbei nicht unerwähnt bleiben darf, dass ein eigentlicher Abschluss des Urtheils jetzt kaum noch herbeigeführt werden kann, sondern der Folgezeit überlassen werden muss.

Berlioz, so viel ist richtig und betrachte ich durch das bisher Gesagte als festgestellt, ist nicht blos die Kehrseite von Beethoven, es ist nicht Berechnung, was uns im ersten Augenblick als solche erscheint, die Erfindung geht nicht von den Instrumenten aus, wie man immer gesagt hat, es stellt sich lediglich Alles äusserlicher dar, die Empfindung schwimmt nicht so oben auf wie bei uns; diese etwas herbe, bizarre Weise, diese brennenden Farben der Instrumentation, diese scheinbare Richtung auf Effect sind der nothwendige Ausdruck französischen Wesens. Ob nun aber dieses Wesen, dieses französische Naturell, ausreicht, Kunstwerke im deutschen Sinne, wenigstens auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, zu schaffen, ich meine, das Höchste innerhalb dieser Sphäre zu erreichen, ob nicht der innersten Natur der Instrumentalmusik doch zu Zeiten zu nahe getreten wird. ob Berlioz auf seinem Wege sich nicht doch zuweilen bis zur Hässlichkeit verirrt, das ist es, was noch in Frage gezogen werden kann. Die reiche Gefühlswelt, wie bei Beethoven, ist allerdings nicht bei ihm vorhanden. Bei uns ferner, bei Beethoven insbesondere, sind alle Gegensätze geeint durch das innere Band der Empfindung. hier treten sie, für den ersten Blick wenigstens, losgelöst, selbstständig, ohne Vermittlung einander gegenüber; bei Beethoven ist alle Schilderung stets Ausdruck der Empfindung, hier erscheint dieselbe mehr durch den Verstand vermittelt. Dort endlich vermag sich die Empfindung einem ruhigen, ungestörten Genusse hinzugeben, es ist das ungehemmte Ausströmen derselben, welches wir vor uns haben, und die Instrumentation ist der blühende Farbens Schmuck für dieselbe, hier werden wir aufgeschreckt; hier ist manches, wenigstens für das deutsche Gefühl, Verletzende.

Ich bin der Ansicht, das sogleich zu Erwähnende werde geeignet erscheinen, unter Voraussetzung der bereits im Eingange mitgetheilten Hauptbestimmungen, den Abschluss nach den eben berührten Seiten hin wenn auch nicht herbeizuführen, so doch denselben vorzubereiten.

Was zuerst einen Hauptpunct, die Frage nach der Berechtigung der Berlioz'schen Tonmalerei, seiner Programm-Musik betrifft, so ist Folgendes ins Auge zu fassen: Möglichste Bestimmtheit des Ausdrucks in der reinen Instrumentalmusik ist nicht blos etwas Zulässiges, es beruht im Gegentheil darin die höchste Steigerung und Vollendung innerhalb dieser Kunstsphäre. Zudem hat auch die Kunstentwicklung selbst auf diesen Punct mit Nothwendigkeit hingeführt. Unzulässig wird die Sache erst dann, wenn der Tonsetzer die verschiedenen Bilder nicht mehr durch die Einheit der Stimmung, sondern durch die Einheit der Vorstellung verknüpft. Das Tonstück muss stets als solches, auch abgesehen von seinem Programm, einen befriedigenden Eindruck hinterlassen, muss als solches verständlich sein und von einer einheitsvollen Stimmung getragen werden. Wirft es uns unvermittelt in ganz heterogenen Zuständen umher, die sich nur durch das zu Grunde liegende Phantasiebild erklären, welches in der Vorstellung verbinden kann, was in der Empfindung weit auseinanderliegt, so ist die der Instrumentalmusik gesteckte Grenze überschritten. Dass dies hin und wieder bei Berlioz geschehen, kann, glaube ich, nicht in Abrede gestellt werden; eben so sehr bin ich jedoch auch der Ansicht, dass wir uns an manche Erweiterung bei ihm erst gewöhnen müssen, gleich wie die auf Mozart'schem Standpunct Zurückgehaltenen einer langen Gewöhnung bedurften, um an Beethoven heranzukommen. Denselben Schritt haben wir jetzt zu thun. Wir müssen unsere Ansicht über das, was zulässig ist, erweitern, um Berlioz gerecht zu werden. Er ist der Erste nach Beethoven, der den Uebergang machte aus einer in sich abgeschlossenen Gefühlssphäre in ein auch durch ausserhalb der Musik liegende Vorstellungen vermitteltes Gebiet, der diese zum Ausgangspunct nahm. Während frühere Instrumentalwerke, auch noch bei Beethoven, die Empfindung zur Grundlage hatten, und nur zur Verdentlichung des Bildes auf bestimmte Vorstellungen gewissermaassen als letzten Abschluss hinwiesen, wählt Berlioz diese letzteren zum Ausgangspunct und steigt, ich möchte sagen, von da erst hinab in das Reich der musikalischen Empfindung. Das einzige Zugeständniss, welches man zu machen hat, besteht sonach darin, dass man mit ihm gemeinschaftlich diesen Weg zurücklegt. Man braucht nur das musikalische Motiv, mit dem Berlioz eine bestimmte

Vorstellung verknüpft, als leitenden Faden im Auge zu behalten, um dann ungestört im rein musikalischen Bereich verweilen zu können. So in der „*Sinfonie fantastique*“.

Eine weitere damit zusammenhängende Eigenthümlichkeit scheint mir darin zu bestehen, dass bei Berlioz das phantastische Element vorwaltend ist, und im Gegensatz hierzu auf der anderen Seite ein scharf verständiges. Beide Elemente legen sich bei ihm als Franzosen in Gegensätze aus einander, während bei den Deutschen mehr ein harmonisches Seelenleben vorwaltet. Es verdient eine Anschauungsweise wie die eben bezeichnete um so mehr Beachtung, da man auf musikalischem Gebiete noch gar nicht bis zum Psychologischen, d. h. bis zur Erfassung der verschiedenen Mischungsverhältnisse der Seelenkräfte und der hieraus abzuleitenden Erklärungen vorgedrungen ist.

Berlioz' Darstellung ferner ist überwiegend realistisch, ganz so, wie es auch in Poesie und Malerei bei den Franzosen der Fall ist. Auch dieser Seite ist Rechnung zu tragen, um nicht ungerecht im Urtheile zu sein. Die Seite des Charakteristischen in der Darstellung bildet den Schwerpunkt seines Schaffens. Nur in den am höchsten stehenden, universellsten Künstlernaturen verbinden sich die beiden Hauptfactoren aller Kunst, das eben bezeichnete Element und jenes der überwiegend formellen sinnlichen Schönheit. Bei anderen, hoch, aber einseitig Begabten trennen sich dieselben. So bei Berlioz, wo die Schärfe der Zeichnung und die realistische Einkleidung sich vielleicht hier und da auf Kosten der Schönheit geltend macht.

Man beachte ferner, dass seine Individualität wesentlich der Darstellung des Grossartigen, Gigantischen, Ungeheuerlichen sich zuneigt. Ihm fehlen keineswegs die Seiten der Zartheit, der Schwärmerei, der Gluth der Leidenschaft. Aber jene erstgenannten Eigenschaften behaupten doch wol das Uebergewicht, und das Streben darnach hat vielleicht hier und da gewisse Auswüchse, oder — wenn es nicht zu viel gesagt ist — gewisse Geschmacklosigkeiten zur Folge, wie auch bei Dichtern dieser Richtung, z. B. bei Hebbel, Grabbe u. A., beobachtet werden kann. Solchen Naturen ist es natürlich viel schwerer, derartige Auswüchse zu vermeiden, als jenen anderen, die von der Natur zur Darstellung des Zierlichen, Lieblichen und verwandter Eigenschaften bestimmt sind.

Berlioz' geschichtliche Stellung habe ich schon vorhin näher bezeichnet. Er bildet das vermittelnde Glied zwischen Liszt und Wagner einerseits, Beethoven, Schumann, Mendelssohn andererseits. Er tritt aus dem Umkreis des Alten heraus, ohne doch völlig

jene Spitze des Neuen, welche die Erstgenannten bezeichnen, zu erreichen. Die Formlosigkeit mehrerer gerade seiner bedeutendsten Schöpfungen war eine Folge davon. Aber auch was die speciellere musikalische Gestaltung betrifft, gilt Aehnliches. Hier ist Berlioz specifischer Musiker wie Mendelssohn und hält demnach auch an der früheren Art und Weise fest. Es entspringt hieraus für ihn, da er zugleich dem poetischen Element und dem Streben nach dramatischer Gestaltung überwiegend Raum giebt, ein gewisser Widerspruch, den zuerst R. Wagner in seinem „Briefe über Franz Liszt's symphonische Dichtungen“ in äusserst treffender Weise berührt hat: ein Conflict zwischen der dramatischen Idee und der musikalischen Form, der Zwang, entweder die Entwicklung (die Idee) dem Wechsel (der Form), oder diesen jener aufzuopfern. Ich empfehle die kleine Abhandlung zum Nachlesen, da der Gegenstand ausführlicher hier nicht erörtert werden kann. Nur so viel sei bemerkt, dass die Lösung dieses Widerspruchs erst auf dem Wege, den Liszt in seinen grossen Instrumentalwerken betreten hat, erreicht werden konnte. Schumann und Berlioz weisen darauf hin, ohne das Ziel erreicht zu haben.

Fassen wir alles Gesagte zusammen, so dürfte wol kaum in Abrede gestellt werden, dass Berlioz zu den grossartigsten Künstlererscheinungen der Gegenwart gehört, eine Erscheinung, in sich abgeschlossen, durchaus original, begabt mit eiserner Consequenz, trotz des scharf Verständigen in ihm, das sich in seinen Schriften durch die Neigung zum Spöttelnden, Sarkastischen kund giebt, eine vulcanische Natur, von den mächtigsten Leidenschaften bewegt, obschon diese mehr im Inneren verschlossen, durch starke Fesseln gebändigt sich darstellen. Man muss allerdings seinen Werken gegenüber gewisse Concessionen machen, man muss sich seiner durch Nationalität und Individualität bedingten Einseitigkeit anbequemen. Aber wie viele Fälle giebt es, in denen dies überhaupt nicht nothwendig wäre? Ausdrücklich ist deshalb zu bemerken, dass nur dann Fragen nach den Schattenseiten seines Kunstschaffens mit Grund zur Entscheidung gebracht werden können, wenn man über das Positive im Reinen ist. Nur dann erst ist man befugt, über sie zu verhandeln, während man Berlioz entschieden Unrecht thun würde, wenn man sie beantworten wollte, ohne die grossen echt künstlerischen Seiten in ihm erkannt zu haben. Sei dem aber wie ihm wolle, unter allen Umständen würden wir eine ganz falsche Stellung ihm gegenüber einnehmen, wenn wir verlangen wollten, dass er vollständig uns angehören solle. Wir lassen die französischen Werke der Poesie und Malerei in ihrer Eigenthümlichkeit gelten; warum deshalb nicht

auch die der Musik, insbesondere wenn sie, wie im vorliegenden Falle, das Bedeutendste sind, was Frankreich in der Neuzeit überhaupt auf musikalischem Gebiete geleistet hat.

Zur weiteren Orientirung sei übrigens noch auf den ausgezeichneten Aufsatz hingewiesen, den Liszt in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, Band 43, Nr. 3, 4, 5, 8, 9, veröffentlicht hat. Er ist geeignet, Berlioz' Eigenthümlichkeit Ihnen noch im Einzelnen näher zu rücken.

Ich hätte jetzt zunächst die wichtigsten derjenigen Künstler namhaft zu machen, welche im Anschluss an diese Meister zur Entwicklung kamen; es sind insbesondere die Schulen Mendelssohn's und Schumann's, welche zunächst zu betrachten wären. Bevor ich jedoch zu diesen übergehe, ist noch eines Künstlers hier zu gedenken, der diesen Schulen nicht unmittelbar beigezählt werden kann, der eine andere, bedeutendere Stellung einnimmt. Er ist an diesem Orte aufzuführen, weil er in der That Mendelssohn und Schumann schon zu seiner Voraussetzung hat, und folglich erst nach diesen zu erwähnen ist; er ist aber zugleich für sich und getrennt von den Schulen beider Meister zu betrachten, weil er zu hervorragend ist, und selbst Schule bildend in der Sphäre, in der er bis jetzt fast ausschliesslich thätig war, die Spitze der Vollendung erreicht hat: R. Franz. Abgesehen hiervon, so handelt es sich weiter auch noch um eine Besprechung des grossen Aufschwunges, den die Kunst der Ausführung in dieser Epoche gewonnen hat, bevor wir der weiteren Ausbreitung durch sich anschliessende Talente gedenken können. Beides ist jetzt zunächst unsere Aufgabe.

Robert Franz ist zu Halle geboren im Jahre 1815 am 28. Juni. Was seine musikalische Entwicklung betrifft, so hatte er in früheren Jahren mit mannigfachen Schwierigkeiten zu kämpfen. Erst als er in den Jahren 1837—39 unter Schneider in Dessau studirte, konnte er ungestört seinen Neigungen sich hingeben, obschon die Individualitäten des Lehrers und des Schülers so verschiedene waren, dass von einer anregenderen, einflussreicheren Förderung des Letzteren durch den Ersteren nicht die Rede sein konnte. Schneider hat, wie ich schon einmal erwähnte, eine bedeutende Anzahl namhafter Schüler in seiner Musikschule gebildet. Es war dies weniger ein unmittelbares Ergebniss des Unterrichts des öfters nicht sehr zu Mittheilungen geneigten Lehrers, es war die Folge des Umstandes, dass die Schüler in Schneider die Anschauung einer tüchtigen Persönlichkeit gewannen, die im Allgemeinen kräftigend und anregend auf sie einwirkte. Nach Halle zurückgekehrt, brauchte Franz noch längere Zeit zu seiner Entwicklung, bevor er mit

Compositionen hervortrat. Endlich geschah dies, und R. Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ führte ihn beim musikalischen Publicum ein. — In R. Franz hat das moderne Lied, insbesondere nach einer Seite hin, seinen Culminationspunct erreicht. Ich habe Franz Schubert als Denjenigen bezeichnet, bei dem zum ersten Male eine innigere Durchdringung des Textes und der Melodie zur Erscheinung gekommen ist. Einzelne Beispiele dafür zwar kennt auch schon die frühere Entwicklung. In Schubert aber ist dieselbe zum ersten Male die Grundlage des gesammten Kunstschaffens geworden. Es waltet jedoch in Schubert's Auffassung und Darstellung das süddeutsche Wesen noch entschieden vor, es ist, bei dem Uebergewicht der Phantasie in ihm, ein genialer Instinct, der ihn leitet. Das kritische Bewusstsein beim Schaffen, die norddeutsche Reflexion, sehen wir noch nicht in gleichem Grade vertreten. Nicht mit ausdrücklichem Bewusstsein hat Schubert seine Richtung ergriffen, es war die Grösse seiner Begabung, es war specielle, angeborene Befähigung, die ihn in den Stand setzte, das zu leisten, was er geleistet hat. Es begegnen uns daher auch bei ihm gewisse Ausnahmefälle, wo die absolute Melodie auf Kosten des Textes sich geltend macht, oder Fälle, wo die rein musikalische Schönheit in Widerspruch tritt mit dem inneren wesentlichen Gehalt des Gedichts, so z. B. im „Erlkönig“. Die Musik an sich ist vortrefflich, aber als Composition dieses Gedichts ist sie verfehlt. Goethe's Gedicht hat etwas Phantastisches, Luftiges, Geisterhaftes, Schauerlich-Unheimliches, aus dem nur die Worte des Vaters und Kindes als befreundete menschliche Stimmen entgegentönen und zugleich einen ernsteren, tiefer greifenden Gehalt geben. Fr. Schubert lässt den Erlkönig in einer menschlichen, lieblichen Melodie singen, um dadurch einen Contrast zu den Schmerzenslauten des Kindes zu gewinnen. Er hat aber damit gerade das Wesentliche des Gedichts verkannt. Ist Erlkönig eine so liebeliche Erscheinung, so sieht man ja gar nicht ein, warum sich das Kind entsetzt: diese angenehmen Töne sollten es wirklich, wie Erlkönig beabsichtigt, locken und gewinnen. Das Unheimliche der Lockung, das Unheimliche der ganzen Erscheinung, was Erlkönig nicht bezwingen kann, verschwindet, und somit ist der eigentliche Mittelpunct des Ganzen gar nicht zur Darstellung gekommen, die Folge, das Entsetzen des Kindes, ist zur Hauptsache geworden. — Der weitere Fortschritt musste daher darin bestehen, das auf diese Weise Gewonnene einem ausdrücklichen, theoretischen Bewusstsein zu erringen, das, wenn auch im höheren Sinne, doch noch Naturalistische bei Schubert zum Princip zu erheben. Schumann und Mendelssohn sind, wie schon in der letzten Vor-

lesung gesagt wurde, auf dieser Bahn weiter fortgeschritten, aber sie sind — so Vortreffliches Beide gerade in dieser Sphäre gegeben haben — doch gerade nach dieser Seite hin noch nicht zum Abschluss gekommen. Bei Beiden sehen wir immer noch den Mangel eines ausdrücklichen, principiellen Bewusstseins. Beide, insbesondere Schumann, haben in vielen ihrer Schöpfungen den neuen Standpunct erfasst, in einer Weise, dass Nichts zu wünschen übrig bleibt, in anderen ihrer Werke aber sind sie bei der älteren Ausdrucksweise stehen geblieben. Franz ist der Erste, der dieses Ziel wirklich erreicht hat, und ich sehe demnach gerade hierin seine hervorstechendste Eigenthümlichkeit. Franz steht seinen Vorgängern nach an Naturkraft, an überströmendem Reichthum der Phantasie, an Gewalt der Leidenschaft, obschon er als eine durchaus ursprüngliche Natur zu bezeichnen ist; was aber dieses ausdrückliche theoretische Bewusstsein betrifft, so überragt er alle. Wir begegnen bei ihm nicht jenen grossen Momenten ungefesselt einherschreitender Naturkraft, dafür aber auch nicht den Auswüchsen, die davon bis jetzt meist unzertrennlich waren. So ist seine Behandlung überwiegend eine declamatorische, und die Melodie erhebt sich auf dieser Grundlage, wo das Gefühl concentrirter zur Darstellung kommen soll.

Ich muss mich hier auf Angabe dessen beschränken, was, meiner Ansicht nach, den wichtigsten Gesichtspunct bildet, ohne das Speciellere in meine Darstellung hineinziehen, den Reichthum dieser Individualität erschöpfen zu können. In Bezug auf dies verweise ich auf einen in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erschienenen, neuerdings auch als Brochure herausgegebenen Artikel Franz Liszt's über R. Franz. Nur eine Bemerkung will ich mir noch gestatten. Die bezeichnete Eigenthümlichkeit der Werke von Franz erklärt nämlich zugleich, weshalb es ihm bis jetzt noch nicht in dem Grade, wie seinen Vorgängern, gelungen ist, allgemeinen Eingang zu gewinnen. Für das Publicum, namentlich aber für die Sänger, ist die Präcision und Correctheit seiner Textauffassung noch eine viel zu fremdartige, fernliegende Forderung. Unsere Sänger und Sängerinnen sind bekanntlich — mit wenigen; dann auch sehr rühmlichen Ausnahmen — die geistlosesten, im Schlandrian völlig untergegangenen und verkommenen Musiker, und in den weiteren Kreisen des Publicums entscheidet immer noch die absolut-musikalische Melodie über den Erfolg, mag auch die Auffassung des Gedichts dabei die albernste sein. Es wird noch langer Arbeit bedürfen, bevor man zu der Reife der Einsicht gelangt ist, im Gesang ein künstlerisches Ganzes, nicht blos Musik auf Kosten der Poesie, zu verlangen.

Nach dem Vortritt der Tonsetzer ersten Ranges innerhalb dieses

Zeitabschnittes ist es an der Zeit, auch die grossen Virtuosen dieser Epoche Ihnen vorzuführen. Es befinden sich unter denselben Künstler, die mit den Hervorragendsten der Schaffenden auf gleicher Höhe des Bewusstseins stehen, solche, die bahnbrechend vorangeschritten sind und wesentlich zu einer gesteigerten Blüthe der Kunst beigetragen haben.

Sie erinnern sich dessen, was ich über die Bedeutung der Virtuosität vor Kurzem gesagt habe. Es ist hier der Ort, einen weiteren Beitrag dazu zu geben, und jetzt die Stufen zu bestimmen, welche die Kunst der Ausführung in ihrer Entwicklung durchlaufen hat. Die Bezeichnung derselben führt uns sofort dahin, diesen neuesten Standpunct in seiner Wesenheit zu erfassen. Man hat neuerdings überhaupt mehrfach den Versuch gemacht, die flüchtig verschwebende Kunst des Virtuosen, die verschiedenen Stellungen desselben zum auszuführenden Kunstwerk, die verschiedenen Darstellungsweisen, unter bestimmte Gesichtspuncte zu bringen. Meiner Ansicht nach sind es drei Stufen, welche alle Virtuosität zu durchlaufen hat, und innerhalb deren sich dieselbe stets bewegt. Die erste ist die der unmittelbaren Einheit mit dem Kunstwerke, des unmittelbaren, natürlichen Vortrags; der Ausführende giebt auf dieser Stufe nur das wieder, was vorgeschrieben ist, seine Subjectivität ist dem untergeordnet. Die zweite Stufe ist die der Entzweiung, der Scheidung des Kunstwerkes und des darstellenden Künstlers. Dies ist die Sphäre der Virtuosität im specielleren, engeren Sinne. Der Ausführende tritt reflectirend dem Kunstwerk gegenüber; die Künste des Vortrags bilden sich. Diese Stufe wird, was z. B. Pianofortespiel betrifft, repräsentirt durch die Virtuosenschule des gegenwärtigen Jahrhunderts bis ungefähr zum Jahre 1830. Die letzte Stufe endlich besteht in der innigen Durchdringung der beiden vorausgegangenen, sie ist die einer vermittelten Einheit. Beide Seiten sind zu ihrem Recht gekommen, die Errungenschaften der Virtuosität werden benutzt zu höherem, künstlerischem Vortrag; der objective Vortrag ist verbunden mit der subjectiven Thätigkeit des Ausführenden; eine wahrhaft künstlerische Reproduction ist das Resultat. Wie im Laufe der zwanziger Jahre die Pianofortecomposition sich in Aeusserlichkeit verflacht hatte, so auch das Spiel. Alle Inspiration war verschwunden; es zeigte sich als ein durchaus Berechnetes, die Mittel wurden Zweck. Mit Beginn der dreissiger Jahre waren es zunächst **Franz Liszt** und **Nicolo Paganini** (1784—1840), welche diese Schranken durchbrachen, das geistige Element wieder zur Herrschaft brachten; sie sind die Begründer der neuen Richtung, die grössten Virtuosen der Neuzeit. Sie sehen demnach, wie sich dem Standpunct, den die schaffende Kunst einnimmt, entsprechend

auch der Fortschritt in der ausführenden gestaltet hat. Durch die beiden Genannten wurden die früheren Schranken durchbrochen, wurde das innere, geistige Element zur Herrschaft gebracht, der Aeusserlichkeit und Berechnung der vorausgegangenen Darstellungsweise gegenüber. Auch diese war nicht etwa schlechthin geistlos. Aber die Ausbildung der Technik war hier doch die Hauptsache, ein sinnlich schöner Ton die Grundlage, der Geist erschien in unmittelbarer Einheit mit derselben, auf sinnlicher Basis demnach. Jetzt bestand der Fortschritt in der Negation dieser Grundlage, der Geist ist nicht mehr an dieselbe gefesselt, in sie gebannt, er erhebt sich darüber, betrachtet den sinnlich schönen Ton als etwas Untergeordnetes, erweitert seine Ausdrucksmittel durch Verschiedenheit der Klangfarben. Ich erinnere hier, was Pianofortespiel betrifft, an den Liszt'schen Anschlag im Vergleich zu dem früherer Pianofortespieler. Früher war die Darstellung an technische Schranken gebunden, jetzt sehen wir, wie dieselben durchbrochen und übersprungen werden. Eine Unendlichkeit thut sich auf vor unseren Blicken, und wir haben das Gefühl, als ob diesen Künstlern Alles möglich sei. Dies war in der That der Eindruck von Liszt's Spiel, als ich ihn zum ersten Male, Ende der 30er Jahre, hörte. Das war nicht mehr Pianofortespiel im alten, beschränkteren Sinne, hier sprach der Geist unmittelbar zum Geist. Ich habe mehrfach schon in diesen Vorträgen auf das geschichtliche Gesetz hinzudeuten Gelegenheit gehabt, demzufolge die nächst höhere Stufe Neues, noch nicht Dagewesenes entfaltet, zugleich aber auch mit der Erringung neuer Vorzüge alte einbüsst, die auf dem neuen Standpunkte beizubehalten nicht möglich ist. Dasselbe gilt auch von Liszt's Spiel. Er konnte den sinnlich schönen Ton manches früheren Virtuosen, das schöne Maass und die Glätte der Darstellung nicht mehr festhalten, aber er hat dafür neue Seiten gewonnen, von denen jene keine Ahnung hatten, er ist in Gebiete eingedrungen, die man bis dahin noch nicht betreten hatte. Bei der Beurtheilung Liszt's als Virtuos ist ferner von Wichtigkeit, daran zu erinnern, dass er Ausländer ist. Auch muss ich bemerken, dass ich hier nur von seiner ersten Epoche, von seiner früheren Virtuosenlaufbahn, spreche, nicht von dem Künstler, der jetzt vor uns steht. Damals war der deutsche Geist ihm zum Theil noch fremd, jetzt hat er sich in denselben in bewunderungswürdiger Weise eingelebt und mehr und mehr mit ihm verschmolzen. Unter diesen Voraussetzungen stellt sich Liszt's damalige Eigenthümlichkeit in folgender Weise dar: den höher begabten Deutschen charakterisirt die feste, in sich geschlossene, gedrungene Kraft — ich denke hierbei namentlich an Beethoven —, sein Enthusiasmus brennt, wie

Rochlitz einmal sagt, gleich einer entzündeten Eiche, in ruhigem, anhaltendem Feuer, nicht wie im Süden in wilden, vulcanischen Ausbrüchen; Liszt nun, als Nichtdeutscher, stand dieser Eigenthümlichkeit ferner, sein Feuer war das des Südens; so demnach hat er das deutsche Wesen dargestellt. Es waren vor Allem in seinem Spiel die Gegensätze hervorstechend, die Gegensätze titanischer Kraft und nie gehörter Zartheit, eines zauberhaften Pianos. Auf diese Weise hat er, namentlich in Beethoven, Vieles grossartiger, gewaltiger erfasst, als es die Deutschen ahnen konnten, aber er hat auch zu Zeiten dem deutschen Geiste Unrecht gethan, seine Farben waren brennend, südlich, während die dem deutschen Wesen entsprechende Farbengebung eine minder glänzende ist. Die Bahn wurde von ihm gebrochen für eine neue grossartige Darstellung, indem er die Schranken des deutschen Wesens erweiterte, es über sich selbst hinausführte; andererseits freilich musste er darum in Manchem unserem Gefühle fremd erscheinen. Hierzu kamen Concessionen, die er dem Publicum machte, die er machen musste, wenn er die Stellung einnehmen wollte, die er erlangt hat. Liszt demnach war damals Virtuos mit den Vorzügen und Mängeln eines solchen, aber er trug die Keime für das Höchste in sich, so dass er schon damals fort und fort demselben sich zuwandte, im Sturm es erfassend. So steht er zugleich mit Paganini an der Spitze der modernen Virtuosität. Was diesen Letztgenannten betrifft, so kann ich hier nicht näher auf denselben eingehen. Ich habe ihn nicht gehört und kann daher aus eigener Anschauung Nichts sagen. So weit aus seinen Compositionen ein Schluss auf seine Spielweise gestattet ist, nimmt er eine ähnliche Stellung ein, wie Liszt. Damit stimmen die Urtheile seiner Zeitgenossen überein. Auch er durchbrach die Schranken, die das bis dahin geltende Princip der Darstellung gesteckt hatte, wenn auch nicht in der umfassenden, von deutschem Wesen mächtig berührten Weise Liszt's.

In der Sphäre des Klavierspiels war es jetzt die Aufgabe anderer Talente nach solchem Vorgange, die Extreme vermeidend, ohne die genialen Uebergriffe, ohne die Kühnheit und Grösse, ohne die titanische Kraft Liszt's, andererseits aber auch ergänzend, was dort fehlte, das deutsche Wesen mehr in seiner specifischen Beschaffenheit zur Darstellung zu bringen. Diese Stellung nehmen insbesondere **Mendelssohn** und Frau **Clara Schumann** ein, die Letztere, seit sie aus der Schule ihres Vaters, der über technische Correctheit und einen äusserlich berechneten Vortrag im Sinne des früheren Standpuncts nicht hinausgegangen ist, herausgetreten war und durch Schumann ein höheres

Ideal kennen lernte. Beider Darstellung fehlen die glänzenden Seiten der früheren Liszt'schen Virtuosität, sie war aber dafür mehr deutsch im engeren Sinne. Ich betone ausdrücklich das Wort „früher“, weil auch Liszt's Spiel später ein anderes geworden ist. Wie er sich dem deutschen Wesen innerlich mehr näherte, wie er an innerer Reife mehr gewann, ist auch seine Darstellung eine gehaltenere, maassvollere geworden. Unter den grossen Klavierspielern dieser Epoche ist ferner **Adolph Henselt** zu nennen. Auch er gehört der bezeichneten Richtung an, der es darauf ankommt, die Bewegungen der Seele zur Darstellung zu bringen, nicht blos eine brillante Technik mit äusserer Berechnung der Darstellung. Ich erwähne schliesslich noch **Henry Litolf**, **F. Hiller**, **Mortier de Fontaine**, die ebenfalls diesem Kreise beizuzählen sind. Unter den Ausländern sind **Louis Lacombe** und **Camilla Pleyel** von hervorragender Bedeutung, namentlich ist die Letztgenannte als ausgezeichnet zu nennen. Liszt's Gegensatz bildet **Sigism. Thalberg**. Dieser vertritt mit grosser Vollendung die andere Seite, und in diese Reihe gehören auch die anderen vorzugsweise genannten Virtuosen dieser Epoche, **Dreyschock**, **Willmers**, **Döhler**, **Schulhoff**, **Kullak**, der ebenfalls unter den namhaften Virtuosen zu nennen ist, nimmt mehr eine abgesonderte Stellung ein. Sein Spiel ist geistvoll und lebendig, wenn auch darin Momente tieferer Leidenschaft nicht hervortreten.

Die Epoche, die ich hier bespreche, war überhaupt die Zeit reicher Entfaltung virtuoser Kräfte. Wir sehen zugleich nach dieser Seite hin auch in den anderen Ländern noch bedeutende Künstler auftreten, während die Thätigkeit im Fache der Composition dort doch meist eine untergeordnete war. Da ich hier einmal über die neueren Virtuosenleistungen spreche, so sei an diese Erscheinungen noch im Vorübergehen erinnert. Natürlich könnte jedem dieser Künstler eine besondere Charakteristik gewidmet werden. Solche Detailschilderungen aber würden uns hier viel zu weit führen. Wie Sie wissen, ist für mich der leitende Gedanke, zunächst erst die Hauptgesichtspunkte für das Ganze der Entwicklung auf dem Gebiete der Geschichte der Musik zu gewinnen. Erreichen wir dies, wenn auch nur annähernd, so ist damit schon ein Schritt gethan, denn das vorliegende Material war bis jetzt hinsichtlich der Erfassung der inneren Eigenthümlichkeit noch so ungeordnet, dass z. B. noch **Fink** zu Ende der 30er Jahre **Beethoven** ganz gemüthlich mit **Goethe** vergleichen konnte, die doch in ihrem Wesen diametral verschieden sind.

Rühmlichst zu erwähnen ist zuerst namentlich **Parish-Alvars**. Er ist es bekanntlich gewesen, der die moderne Behandlungsweise des Pianofortes auch auf die Harfe angewandt hat. Er selbst behauptete, dass er darin Thalberg vorangegangen sei, dass Thalberg von ihm entlehnt habe. Sei dem, wie ihm wolle, so ist so viel sicher, dass dadurch die Harfe eine ganz ausserordentliche Steigerung erfuhr, dadurch eigentlich erst zum Concertinstrument erhoben wurde. So ist Parish-Alvars eine der hervorragendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der neueren Virtuosität.

Die Geiger der vorigen Epoche habe ich Ihnen schon am Schlusse der 20. Vorlesung genannt. Jetzt war es insbesondere die durch die französische hervorgerufene belgische Violinistenschule, welche Geiger ersten Ranges hervorgebracht hat. Die wichtigsten derselben sind bekanntlich de Bériot, Vieuxtemps, Prume, Haumann, Léonard, Ghys. Unter den Italienern erreichte Bazzini eine gleiche Meisterschaft. Sivori ist ebenfalls hier zu nennen. Deutschland hat aus dieser Zeit nur wenige Talente gleichen Ranges zur Seite zu stellen. Ernst, der als einer der Ersten ebenfalls an der Spitze der modernen Virtuosität steht, ist zwar ein Deutscher, aber in Paris gebildet. Unter den Deutschen ist Carl Müller, als Haupt des berühmten Quartetts, zu erwähnen. Mit grosser Auszeichnung zu nennen ist Ferdinand David, der bereits dieser Zeit angehört, obschon die glänzendste Entfaltung seiner Kräfte eigentlich noch in etwas späterer Zeit erfolgte. Einer der Hauptvorzüge desselben bestand bekanntlich in dem Vortrage classischer Musik. Ich erwähne ferner Uhlrich in Sondershausen, Schubert in Dresden, Möser in Berlin.

Auch die anderen Orchesterinstrumente haben ausgezeichnete Vertreter in grosser Anzahl aufzuweisen. Ich nenne unter denselben theils noch nachträglich, als der früheren Epoche angehörig, theils in die gegenwärtige fallend, folgende: auf dem Violoncell Merk, Dotzauer, Menter, Kummer, Carl Schuberth, Servais; die Gebrüder Ganz in Berlin als Violinist und Violoncellist; als Virtuosen auf der Flöte Heinemeyer, C. G. Belcke, Heindl; auf der Bratsche Poland, auf der Clarinette Kotte in Dresden, auf der Posaune Nabich in Leipzig und Bruns in Dresden, als Contrabassist ragt August Müller in Darmstadt, als Hornist Lindner in Leipzig hervor u. s. w.

Ist es uns darum zu thun, ein Urtheil über den Werth dieser Leistungen in den verschiedenen Epochen zu erlangen, vom allgemein geschichtlichen Standpunct aus die Frage zu entscheiden, ob früher, ob später der Culminationspunct erstiegen worden sei, so ist die Antwort

darauf zunächst die, dass die Höhepunkte in den verschiedenen Fächern der ausführenden Kunst in verschiedene Zeitabschnitte fallen. Es giebt auf die erwähnte Frage keine allgemein gültige Antwort. Jedes Gebiet hat seine besondere Geschichte: der Gesang, das Klavierspiel, die Saiten- und die Blasinstrumente. Im Grossen und Ganzen jedoch gilt das schon im Eingange der vorigen Vorlesung bezeichnete Gesetz, im Grossen und Ganzen folgt die ausführende Kunst den Principien, die in jeder Epoche für die schaffende gelten. Die Neuzeit charakterisirt ein gesteigertes Geistesleben, die Epoche des schönen Stils in Italien dagegen, die Zeit, in der die Kunst der Ausführung zuerst sich entwickelte, suchte in der Musik zunächst Befriedigung des Ohres, erstrebte eine sinnlich-geistige Schönheit, eine Schönheit auf sinnlicher Basis. Dem entsprechend ist im Gesang und auf den Streichinstrumenten die Klangschönheit früher jedenfalls eine grössere, die Technik eine durchgebildeter gewesener; später hat der geistige Ausdruck das Uebergewicht gewonnen. Hierzu kommt der Unterschied der nationalen Kunststile. In Deutschland war der seelische Ausdruck stets der Mittelpunkt, und der sinnliche Klang dem entsprechend untergeordnet. Bezüglich der Gesangkunst kann man demnach sagen, dass in der Technik die alten Italiener jedenfalls das Höchste erreicht haben. Neuerdings sind eine Menge Wunderlichkeiten in den Gesang gekommen, welche der reine Geschmack durchaus nicht schön finden kann. Hierher gehört z. B. das Affectirte in der Bildung der tieferen Töne bei den Sängern. Gute Lehrer werden immer seltener, und die Schüler und Schülerinnen wollen in der Regel Nichts mehr lernen, so dass man sich zu Zeiten versucht fühlen kann, diese Kunst im Grossen und Ganzen und ohne Rücksicht auf einzelne höchst rühmliche Ausnahmen unter die verlorengegangenen zu zählen. Der geistige Ausdruck dagegen ist jedenfalls ein unendlich vertiefterer, und, was die Bühnensänger und Sängerinnen betrifft, die Kunst der Darstellung, der dramatische Ausdruck. Auf der Violine haben die alten Italiener schon damals Bedeutendes in der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten geleistet. Hauptziel des Strebens aber war doch für sie die sinnliche Schönheit des Klanges. An dieser, sowie auch an äusserster Correctheit haben neuere Virtuosen zum Theil verloren, aber es haben dieselben dafür andere Vorzüge eingetauscht, welche die Italiener nicht hatten. Was sogleich in die Augen springt, ist die Ueberwindung immer grösserer Schwierigkeiten, aber man ist zugleich bei dem Extrem angekommen, über welches hinaus ein Schritt nicht mehr möglich scheint. Anderes wieder ist von dem Pianofortespiel zu sagen. hier strebte man nach immer

grösserer Massenhaftigkeit, nach immer grösserer Fülle des Tons. Die früheren Wiener Instrumente besaßen einen noch ziemlich kleinen, etwas spitzen, aber überaus poetischen Ton. Jetzt sind die Instrumente mit englischer Mechanik zu Herrschaft gekommen; hier ist der Ton grösser, voller, aber auch zugleich prosaischer. Dem Charakter der Instrumente entsprechend hat sich das Spiel verändert; wir haben jetzt eine orchestermässige Behandlung des Pianofortes, die Hauptsache ist, einen möglichst starken Ton herauszuschlagen. Es sind ausserordentliche Fortschritte gemacht worden, aber diese waren zugleich nicht frei von nothwendig damit verbundenen Rückschritten. Der echte, gesunde Pianoforteton der mittleren Epoche ist seltener geworden, es sind eine Menge Extravaganzen in das Spiel gekommen, von denen die frühere Zeit frei war. Hierin liegt kein Tadel für Liszt, obschon dieser der Begründer dieser Richtung ist. Alle Vollkommenheiten vereinigt Keiner. Liszt hat für das Verloren-gegangene durch neue Vorzüge so ausserordentlich zu entschädigen gewusst, dass ihm unter allen Umständen der Preis gebührt. Mein Tadel trifft die Nachahmer, die ohne Liszt's Geist nur die Aeusserlichkeiten copirt haben. — So sehen wir überall und in allen Gebieten grosse Fortschritte, ausserordentliche Steigerungen, aber auch Rückschritte, den Verlust früherer Vorzüge. Das Urtheil wird verschieden ausfallen, je nach den Gesichtspuncten, welche man aufstellt. — Das ist, was ich an diesem Orte sagen wollte. Reicht dasselbe auch keineswegs aus zu einer vollständigen Erfassung des Entwicklungsganges der darstellenden Kunst, wozu uns hier überhaupt die Zeit fehlen würde, so glaube ich doch einige Fingerzeige für eine spätere vollständigere Durchdringung des noch wenig behandelten Gegenstandes gegeben zu haben.

Wie ich schon vorhin erwähnte, sind jetzt, nachdem ich der Leistungen ersten Ranges gedacht in Tondichtung und Ausführung, diejenigen jüngeren Künstler in Kürze Ihnen vorzuführen, die sich an Mendelssohn und Schumann, bald an den Einen oder Anderen mehr, bald an Beide zugleich, angeschlossen haben. An diese reihen sich schliesslich alle jene bald jüngeren bald älteren Tonsetzer, deren Schaffen keine so bestimmt ausgeprägte Physiognomie zeigt, oder entschiedener noch in einer früheren Richtung wurzelt.

Auf dem Gebiete der Orchestermusik war es zunächst Niels Wilh. Gade, der zu einer hervorragenderen Geltung gelangt ist. An der Spitze zu stehen, sind Diejenigen berufen, welche ein bestimmtes Princip, bewusst oder unbewusst, ergriffen und in entsprechender Weise zur Darstellung gebracht haben. Andere, wenn auch reich begabte Talente, können

nicht auf eine solche Stellung Anspruch machen, sobald sie nicht als ein wirklich selbstständiges Glied in der Entwicklungskette zu betrachten sind. Dies gilt von dem jetzt genannten Künstler. Gade besitzt Eigenthümlichkeit, aber sie ist mehr eine seitabliegende, die man zwar mit Freude und Genuss entgegennimmt, durch die jedoch die Kunstentwicklung nicht wesentlich gefördert, einen Schritt weiter geführt wird. Bekannt ist, dass Gade durch Mendelssohn in Leipzig und durch Leipzig in der musikalischen Welt eingeführt wurde. Gleichzeitig begrüßte ihn Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, indem er zugleich schon in dem Namen, der die Buchstaben der Violinsaiten enthält, eine Prophezeiung erblickte. Gade steht unter den Einflüssen Mendelssohn's, aber er besitzt dabei in seinen früheren Werken, die das Bedeutendste des von ihm bis jetzt Gegebenen sind, eine eigenthümliche, wenn auch ziemlich eng begrenzte Sphäre. Es ist bekanntlich zunächst jenes Element, welches man als ein nordisches bezeichnet hat, sodann eine naive, volksmässige Seite, die ihn charakterisiren. Gade überraschte durch die Ursprünglichkeit und Poesie in seinen früheren Werken. Dieses naive Schaffen — im Anschluss an Volksmelodien —, diese Frische und Natürlichkeit, diese Vergeistigung der Technik durch einen Inhalt, der in dieser Weise noch nicht in der deutschen Musik zur Erscheinung gekommen war, mussten ihm rasch in einer Zeit Eingang verschaffen, in der die Reflexion das Herrschende war. Gade trat ein in unser musikalisches Leben, völlig unerwartet, selbstständig, ohne in seiner geistigen Individualität durch Vorausgegangenes bedingt zu sein. Aber man erkannte zugleich schon damals das Engbegrenzte dieses Standpunctes, man sah voraus, dass innerhalb desselben keine Entwicklung möglich sei. Diese Befürchtung hat nun auch im weiteren Fortgange ihre Bestätigung gefunden. Jene erste Richtung war bald erschöpft und die Nothwendigkeit für Gade vorhanden, einen anderen Weg zu betreten. Er hat dies gethan; das aber, worin anfangs einer seiner Hauptvorzüge bestand, ist ihm später zum Nachtheil geworden: seine Naivität. Man hat zwar gesagt, dass diese Naivität gerade das sei, was wir brauchen können. Es ist dies insoweit richtig, als die Reflexion nie die Basis für künstlerische Thätigkeit sein kann, ein naives Schaffen in diesem Sinne auch für die Kunst der Gegenwart und Zukunft erforderlich ist. Der grosse Unterschied besteht aber darin, dass unsere Zeit nur eine durch die geistige Arbeit derselben vermittelte Naivität, eine solche also, welche die Reflexion zur Voraussetzung hat, gebrauchen kann, nicht eine solche, wie sie auch später noch bei Gade zur Erscheinung gekommen ist, die unberührt ist von

allem Kampfe. Gade hat sich zu fern gehalten von der modernen Geistesbewegung, er ist zu wenig angeregt von den wirklichen Mächten der Zeit, er hat sich zu wenig vertieft in das, was die Geister jetzt beschäftigt, um sich einen bedeutenden Hintergrund gewinnen zu können. Vielleicht ist auch der Aufenthalt in Leipzig ihm nicht ganz günstig gewesen. Leipzigs grosser Vorzug auf musikalischem Gebiete besteht in seiner geistigen Regsamkeit, in der Mannigfaltigkeit der Ansichten und Richtungen, die hier vertreten sind, so dass kein Boden weniger geeignet ist, sich behaglich auf ein Faubett zu strecken, als der unserige. Diese Vielheit der Meinungen aber wird für Den, der sich willenlos von jeder herführen lässt, ohne zu klarer Orientirung zu gelangen und aus der Bewegung heraus einen festen Standpunct für sich zu gewinnen, ohne sich für etwas bestimmt zu entscheiden, leicht sehr nachtheilig, was Kunstrichtung und Charakter betrifft. Wer den Kampf der Meinungen nicht in sich durcharbeitet, geht darin unter. So ist das Resultat für Gade nur dies gewesen, dass er seine schöne Individualität eingebüsst hat, ohne einen seinen Anfängen entsprechenden Fortgang zu nehmen, ohne etwas von gleicher Bedeutung dafür einzutauschen. Der Inhalt, welchen die anderen grossen Künstler dieser Epoche zur Darstellung gebracht haben, ist der Geist, sind die Stimmungen der Neuzeit, dieses leidenschaftlich bewegte Innere, diese Kämpfe im Inneren des Individuums. Gade stellte sich von Haus aus hin als eine fertige, in sich geschlossene Individualität, die bewegungslos in sich ruht; später hat er nun zwar, weil er darin nicht mehr beharren konnte, eine andere Wendung genommen, aber er hat sich des Gehalts dieser Zeit nicht wirklich bemächtigt, er hat seinen früheren Standpunct beibehalten, nur mit Abstreifung jener nordischen Färbung. Feinheit, lebenswürdige Grazie sind die Eigenschaften, welche ihn jetzt charakterisiren. Hervorstechend war früher und ist noch jetzt seine vortreffliche Instrumentirung, das wunderschöne Colorit, das er Allem zu verleihen weiss. Die Gedanken jedoch sind immer unbedeutender geworden, und Mendelssohn'sche Einflüsse haben sich jetzt mehr als früher geltend gemacht.

Ich nenne weiter unter den Künstlern dieser Epoche **Ferdinand Hiller**. Dieser steht vereinzelter, er zeigt sich mehr nur im Allgemeinen angeregt, ohne mit Entschiedenheit eine bestimmte Richtung ergriffen zu haben. Hiller nimmt eine sehr achtungswerthe Stellung ein unter den Tonkünstlern der Gegenwart, er ist als tüchtiger Meister geschätzt, ohne dass es ihm gelungen ist, ein bestimmtes Ideal zu verwirklichen; er ist in allen Gattungen thätig gewesen, ohne in irgend

einer einen Haupterfolg zu erringen. Hervorstechend ist seine Intelligenz, seine grosse, vielseitige Bildung, und darin dürfte daher auch seine Haupteigenthümlichkeit bestehen. Er ist geistreicher Musiker; Naturkraft, Energie der Leidenschaft sind bei ihm untergeordnet. Was er giebt, ist interessant, ohne dass es tiefer zu erfassen vermöchte. Dies scheint mir die geeignetste Bezeichnung für sein Kunstschaffen.

Als blosser Nachtreter Mendelssohn's erscheint in der Hauptsache **W. Sterndale Bennett** (1816—1875). Er erweckte anfangs Hoffnungen, hat sich aber bald erschöpft.

Bedeutender, wol der beste Schüler Mendelssohn's im engeren und strengeren Sinne, d. h. unter allen Denen, die sich ausschliesslich diesem Meister angeschlossen haben, ist **Julius Rietz** (1812—1877). Er besitzt die technische Meisterschaft seines Vorbildes. Was die geistige Seite betrifft, so hat er in seiner Musik zu Schiller's „Dithyrambe“ ein wirklich poetisches, schwungvolles Werk gegeben, wenn auch überall die Mendelssohn'schen Einflüsse durchblicken. Er hat ferner sehr Gelungenes in einzelnen Liedern geleistet. Glänzend, obschon ebenfalls die Einflüsse seines Vorbildes zu sehr verrathend, ist seine Concertouverture in A. Später, während seiner Wirksamkeit als Theater-Kapellmeister in Leipzig, folgte für ihn eine Zeit, wo er mit der Ungunst der Musen zu kämpfen hatte. Es war dies gar nicht anders möglich, da eine die ganze Kraft in Anspruch nehmende amtliche Stellung nicht die nöthige Stimmung, nicht die erforderliche Frische gewähren konnte für ein erfolgreicherer Schaffen. Es ist in den Werken dieser Epoche immer eine gewisse Gedrücktheit bemerkbar. Später, mit der Aenderung dieser Verhältnisse, hat die Productivität des Componisten einen erhöhten Aufschwung genommen, wovon namentlich seine dritte Symphonie in Es ein günstiges Zeugniß ablegt. In den darauf folgenden Jahren ausschliesslich als Concertdirector am Leipziger Gewandhaus thätig, siedelte er bekanntlich zuletzt nach Dresden über, um Reissiger's Amtsnachfolger zu werden.

Unter den Schülern Mendelssohn's ist ferner **J. J. H. Verhulst** zu nennen. Er hat ebenfalls Beachtenswerthes geleistet. **C. Reinecke** hat sich zugleich an Schumann angeschlossen. Sein Talent ist glücklicher in kleineren Formen, die er mit seiner ansprechenden Individualität auszufüllen vermag. In grösseren Werken ist zu viel Gemachtes. **H. Hirschbach** wurde von Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ eingeführt. Er ist jedenfalls ein geistreicher Kopf, der auch als Kritiker Aufmerksamkeit erregte. Seine Compositionen enthalten Elemente, die erst in allerneuester Zeit zur Geltung gekommen sind. Er

ist aber damit nicht zum Abschluss und zur Vollendung gekommen. So gehört er jenen in der Geschichte öfters vorkommenden Erscheinungen an, welche die Zukunft ahnen und dieselbe nach einzelnen Seiten hin bereits zu gestalten beginnen, das wirkliche Gelingen indess, die Erreichung des Zieles, glücklicheren Nachfolgern überlassen müssen. *

Unter den älteren, noch bis herab auf die neueste Zeit thätig gewesenen Tonsetzern ist insbesondere **Spohr** von hervorragender Bedeutung. Ich habe früher, als ich diesen Meister besprach, auch schon einige Worte über dessen neueste Thätigkeit beigelegt. Es ist rühmlichst anzuerkennen, dass derselbe sich nicht abgeschlossen, im Gegentheil der fortschreitenden Zeit Einfluss auf sein Schaffen gestattet hat. Viele unter diesen Werken kommen allerdings den früheren an Werth nicht gleich, es findet sich auch Verfehltes darunter, alle aber geben Zeugniß von der lebendigen Sympathie mit den Bestrebungen der Gegenwart. In der Instrumentalmusik hat sich **Spohr** der Richtung auf Bestimmtheit des Ausdrucks angeschlossen, er hat ebenfalls poetische Grundlagen gewählt; in der Oper, in seinen schon einmal genannten „Kreuzfahrern“, war er bestrebt, aus dem alten Formalismus hervorzutreten und ein den Anforderungen der Neuzeit entsprechenderes Werk hinzustellen. Es ist ihm dies nach zwei Hauptseiten hin nicht gelungen. Die Wahl des Textes, eines Stoffes, für den sich kein Mensch mehr interessiren kann, ist eine verfehlte, und was die musikalische Erfindung betrifft, so ist diese unbedeutend, sie entbehrt der Frische, wiederholt nur das von **Spohr** schon früher Gesagte. In formeller Hinsicht aber ist das Werk eines der ersten Denkmale der neuen Richtung. — Auch **Reissiger**, der hier ebenfalls anzuführen ist, wurde schon besprochen. Er ist hervorragend durch Talent und Bildung. Aber er hat überwiegend nach ziemlich wohlfeilen Erfolgen gestrebt und hauptsächlich — durch seine Trios und ähnliche Compositionen — die oberflächlichen Dilettanten zu befriedigen gesucht. In den 30er Jahren war er eine Zeit lang ein sehr gesuchter Liedercomponist. Der Schwerpunkt seiner Thätigkeit ist jedenfalls im Fache der Kirchenmusik zu suchen. Ich nenne unter diesen Tonsetzern ferner noch **Marschner**, der im Liede, namentlich aber in seinen Trios Beachtenswerthes geleistet hat. — Ein liebenswürdiges, anspruchloses Talent ist **Kalliwoda** (1800—1866), der in den 30er Jahren durch seine Instrumentalwerke, seine Symphonien, Aufmerksamkeit erweckte. Seinen Werken fehlt die tiefere geistige Bedeutung, aber er besitzt dafür eine Eigenschaft, die bei den Deutschen seltener sich findet: ein glückliches Gelingen. Er giebt unbenommen das, was er besitzt, er steigert sich nicht künstlich, schraubt

sich nicht in die Höhe; es ist bei ihm die süddeutsche Natürlichkeit im Gegensatz zur norddeutschen Gesuchtheit überwiegend. Ist der Norddeutsche höher begabt, so gebietet er dann allerdings über ganz andere geistige Mächte; ist dies nicht der Fall, so übertrifft ihn der Süddeutsche leicht durch gesunde, wenn auch etwas oberflächliche Natürlichkeit. — Bedeutend im Fache der Kammermusik ist ferner Veit (1806—1864), und der schon einmal in seiner geschichtlichen Stellung bezeichnete Onslow. Beide vertreten noch das frühere Ideal, der Letztere insbesondere ist der Mann des Gesetzes, wie er einmal von Reilstab richtig charakterisirt wurde, aber Beide, insbesondere Onslow, haben Vortreffliches gegeben. — Franz Lachner wurde zuerst allgemeiner bekannt durch seine Preissymphonie. Die unerquickliche Beschaffenheit des Werkes, seine Geistlosigkeit, ist Ursache gewesen, dass die Preisertheilungen auf musikalischem Gebiet in Verruf gekommen sind. Lachner hat indess in einigen früheren Symphonien, sowie neuerdings in seinen Suiten bei weitem Besseres geleistet. Im Hinblick auf diese gilt von ihm Aehnliches wie von Kalliwoda. Auch bei Lachner finden wir jene süddeutsche Natürlichkeit vorherrschend, die freilich zu Zeiten an das geistig Dürftige, Hausbackene streift, oder durch das technisch-verständige Element überwuchert wird. — Unter anderen Tonsetzern aus dieser Zeit verdient auch noch Kittl und Anacker Erwähnung. Kittl's „Jagdsymphonie“ kenne ich nicht. Von Schumann wurde dieselbe in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ günstig beurtheilt. Anacker erlangte in kleineren Kreisen Erfolge durch seinen „Bergmannsgruss“, in dem er die Form, deren sich später Fél. David bediente, zuerst zur Anwendung brachte.

Es kann in mündlichen Vorträgen, theils schon aus dem Grunde, dass sie dies sind, theils auch, wenn dieselben an ein bestimmtes Maass gebunden sind, nicht auf eine erschöpfende Vollständigkeit ankommen. Die Hauptsache ist, die Richtungen zu charakterisiren und dafür die hervorragendsten Belege anzuführen. Dies habe ich hier gethan, und ich kann mich deshalb jetzt zu einem anderen Gegenstande wenden.

Ich habe vor Kurzem bereits der kritischen Bestrebungen R. Schumann's gedacht. Es ist hier der Ort, bevor ich diese Epoche zum Abschluss bringe, noch etwas ausführlicher auf diesen Gegenstand einzugehen. Dies ist durchaus keine Abschweifung; im Gegentheil: die Darstellung dieser Bestrebungen gehört wesentlich in diesen Zusammenhang. Nur durch die Kenntniss dieser anderen Seite erreicht das Bild die erforderliche Vollständigkeit, und das Verständniss ist ohne

dieselbe kein ausreichendes. Da es aber das erste Mal ist, dass ich diesen Gegenstand näher ins Auge fasse, so erlauben Sie mir, etwas weiter auszuholen und mit der vorausgegangenen Entwicklung auf kritischem Gebiete zu beginnen.

Erst mit einbrechender Dämmerung, sagt Hegel, erst wenn eine Gestalt des Lebens gereift, schon gealtert ist, beginnt die Eule der Minerva ihren Flug; erst am Ende der Entwicklung einer Sphäre in Kunst und Leben folgt die denkende Betrachtung, um das, was in frischer Unmittelbarkeit sich entfaltet hatte, mit höherem Bewusstsein zu durchdringen und die Gesetzmässigkeit desselben zu erfassen. Dieser Gedanke eines Forschers, dem wir die tiefsten Blicke in den Gang der allgemeinen Geschichte sowol, als auch der Kunst verdanken, findet seine Bestätigung auch in der Geschichte der Tonkunst. Erst als die Musik schon einen bedeutenden Höhepunct erstiegen hatte, zeigten sich, sobald wir von der frühesten Begründung in den Zeiten des späteren Mittelalters absehen, etwas wissenschaftlicher gehaltene Versuche auf dem Gebiete der musikalischen Theorie, und was die Kritik betrifft, so hat diese fast noch später erst sich herausgearbeitet. Wir sehen, wenn wir die Geschichte der letzteren überblicken, den Fortschritt derselben aus untergeordneter Stellung zu immer grösserer Bedeutung, den Fortgang von einer Stufe, wo sie noch ganz ohne Selbständigkeit war, zu erhöhter Eigenthümlichkeit, zu entschiedenerem Eingreifen, bis sie zuletzt in mancher Beziehung die Production überflügelte, und bahnbrechend eingreifen konnte, so dass man eine Zeit lang beinahe zu der Behauptung sich veranlasst sehen durfte, der Schwerpunkt des künstlerischen Lebens unserer Tage sei hier zu suchen. Allerdings weiss die Geschichte schon aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts von nicht unbedeutenden Leistungen zu berichten. Riehl in seinen schon einmal erwähnten „Musikalischen Charakterköpfen“ hat sich das Verdienst erworben, auf den Kreis von Männern, welche damals in dieser Sphäre wirkten, aufs neue aufmerksam gemacht zu haben. Streng genommen aber waren diese Männer doch nur Vorläufer. Nur ein gewisser derber, natürlicher, praktischer Verstand bildete bei ihnen die Grundlage. Der höhere Aufschwung erfolgte erst dann, als in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die allgemeine Kunstwissenschaft ins Leben gerufen wurde. Auch damals sogar bildete die Technik lange Zeit hindurch noch die Basis aller Operationen. Wir sehen die Kritik auf technische Gesichtspuncte beschränkt, in technischen Untersuchungen das Hauptinteresse finden. Zu erforschen, ob die Kunstwerke diesen Forderungen entsprechend sich erwiesen, war die Hauptsache. Wie

die Ausarbeitung eines Tonstücks beschaffen. ob die Harmoniefolge correct sei, solche und ähnliche Fragen leiteten die Betrachtungen, und wenn es daher galt, auf den geistigen Inhalt einer Composition einzugehen, so finden wir die Kritik höchst dürftig, kahl und öde. So wenig den Künstlern der tiefe Inhalt, den sie in ihren Werken zur Erscheinung brachten, in höherem Sinne bewusst, Gegenstand freier Wahl war, so wenig vermochte die Kritik diesen Inhalt sich zum gegenständlichen Bewusstsein zu erheben. Es sind lange Beschreibungen des technischen Baues in den Recensionen jener Zeit. und wenn der Kritiker ein genaueres Bild von der Composition geben wollte, so wusste er sich häufig nicht anders zu helfen, als gleich ein Bruchstück aus dem Werke selbst abdrucken zu lassen. So in den, in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts in Leipzig erscheinenden „Wöchentlichen Nachrichten über Musik.“

Erst als Lessing, Winckelmann, Kant, Schiller, Goethe aufgetreten waren und die moderne Kunstwissenschaft schon begründet hatten, als in den Sphären dieser Männer der neue Geist schon lebendig war, nahm auch die musikalische Kritik einen höheren Aufschwung. In der That, es konnte nicht fehlen, dass diese grosse Umgestaltung auch auf die Tonkunst und deren kritische Betrachtung den lebendigsten Einfluss äussern, und der zurückgebliebenen Kritik eine entsprechende Fortbildung gewähren musste. Jetzt traten demnach Schriftsteller auf, die, durch jene Heroen gebildet, ein geistreicheres Element in die Auffassung und Beurtheilung der Musik brachten: Schriftsteller, ausgezeichnet durch weitumfassende Bildung und tieferes Gefühl für die Kunst. Ich nenne von denselben J. Fr. Reichardt, den bekannten Liedercomponisten und Freund Goethe's, insbesondere aber **Friedrich Rochlitz** (1770 bis 1842), den Gründer der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, gleichfalls Goethe durch näheren Umgang vertraut. Später gesellte sich zu diesen noch der in der Literatur als Romanschriftsteller bekannte Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776—1822). So wie die Tonkunst selbst aus ihrer Abgeschlossenheit in Kirche und Schule heraus in eine freiere Region sich begeben hatte und in den bunten Wechsel des Weltlebens eingetreten war, so wie hier jetzt der Contrapunct, einem bewegteren Tonspiel weichend, seine alleinige Macht und Herrschaft verloren hatte, so hatte sich jetzt auch die Kritik von den bisherigen Gesetzen emancipirt, und nicht mehr Prüfung der technischen Correctheit galt ihr nun als die Hauptsache, sondern Erfassung des Inhaltes, der durch das Tonstück ausgedrückten Empfindung, des Geistes überhaupt.

Der namentlich durch Rochlitz begründete und entwickelte Stand-

punct der psychologischen Beschreibung, der psychologischen Analyse, ein dem vorangegangenen gerade entgegengesetzter, wurde jetzt der herrschende. An die Stelle eines objectiven, durch feste Regeln bestimmten, auf Naturgesetze sich gründenden, aber geistleeren Urtheils trat ein subjectives, schwankenderes, aber geistvolleres. Die in einem Tonstück enthaltene Empfindung rein in sich aufzunehmen, und ohne alle Rücksicht auf das Technische sich zum Bewusstsein zu bringen und auszusprechen, war jetzt die Hauptsache; dem Empfindungswechsel der Composition zu folgen, darin suchte man jetzt die Aufgabe der Kritik. Eine ganz andere Ansicht über den Contrapunct machte sich geltend, und es wurde geradezu ausgesprochen, dass dieser unwesentlich sei. Sehr charakteristisch ist in dieser Beziehung, was Rochlitz im 2. Jahrgange seiner Zeitung vom Jahre 1800 sagt: „Wie, mein Freund, Sie sollen einer jungen Dame Unterricht geben im Generalbass, Contrapunct, im gelehrten Satze, und ich soll mich über diese Nachricht freuen? Nun ja, ich thue mein Möglichstes, aber aufrichtig, es will mir nicht recht gelingen; es ist, als ob ich nicht wagte, darüber froh zu werden. Ihre schöne Schülerin glaubt weit mehr, weit reineren Genuss an den Werken der Tonkunst zu haben, wenn sie sich eine gründliche Kenntniss der Harmonie und ihrer Gesetze erworben haben wird? Mir ist um ihretwillen bange. Musik und deren Genuss machte bisher ihre vorzüglichste Unterhaltung in den schönsten Stunden ihrer Einsamkeit aus. Wie, wenn sie auf dem jetzt erwähnten Wege Gefahr liefe, sich um Alles, oder doch den grössten Theil dieses Wohlthätigen zu bringen? Glauben Sie nicht, dass ich zu den Schwärmern gehöre, welche das Denken den Tod des Gefühls nennen, aber dass der reine Genuss an einem Kunstwerk aufhört, wenn man über die Mittel und Wege, wodurch man geführt wurde, grübelt, das ist nur allzugewiss. Aller Genuss in unserem Leben ist mehr oder weniger Traum, und man darf nicht wachen, um zu träumen“.

Es ist in diesen Worten entschieden das Gegentheil von allem bis dahin für wahr Gehaltenen ausgesprochen. So wie in der Kunst an die Stelle eines mehr verständigen Schaffens in Haydn und Mozart ein freies Waltenlassen des Genius getreten war, so sehen wir auch hier entschieden das Schwelgen in der Empfindung mit Beiseitesetzung eines zugleich erkennenden und denkenden Genusses an die Spitze gestellt.

Fr. Rochlitz hat sehr bedeutend gewirkt, und es gewährt mir Vergnügen, darauf aufmerksam machen zu können, da seine Verdienste um die Tonkunst später, zum Theil aus Unkenntniss, zu wenig eine gerechte Würdigung gefunden haben, und man ihn in neuerer Zeit hin und

wieder vernachlässigt und zurückgesetzt hat. Rochlitz hat den Deutschen ein Bewusstsein über die Heroen ihrer Tonkunst, Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, eröffnet, er war es, der das allgemeinere Verständniss jener Männer zuerst vermittelte. Wenn jetzt in jenen Rochlitz'schen Arbeiten nichts besonders Hervorstechendes mehr zu erblicken ist, so ist daran zu erinnern, dass das, was damals neu war, nun schon längst Gemeingut der Menge geworden ist, es ist daran zu erinnern, dass damals selbst bedeutende Männer noch nicht zu solcher Einsicht herangereift waren, — der geistreiche Reichardt z. B. konnte noch im Jahre 1805 in seiner in Berlin erscheinenden musikalischen Zeitung „Idomeneo“ für Mozart's beste Oper erklären, weil dieselbe in Gluck'schem Stile gearbeitet ist und Reichardt über diesen hinaus zu einer umfassenderen Würdigung des durch Mozart bewirkten Fortschritts nicht hatte gelangen können —; es ist endlich an die vielen verkehrten, Mozart's Charakter als Mensch verkleinernden Urtheile zu erinnern, die noch zu Anfang dieses Jahrhunderts im Gange waren, und die erst Rochlitz durch genauere Charakteristik beseitigte. Jetzt freilich zweifelt Niemand daran, dass Männer wie Mozart, Beethoven u. A. die deutsche Nation verherrlicht haben. Aber nicht blos die Anerkennung jener Heroen hat Rochlitz vermittelt; er ist stets auch mit Liebe auf Talente zweiten und dritten Ranges eingegangen, hat ihre bescheideneren, aber schätzenswerthen Leistungen dem Publicum nahe gelegt und so Vieles der Vergessenheit oder der Gefahr des Vergessenwerdens entrissen; was als Glied in der Entwicklungskette nicht übersehen werden darf. Er hat endlich eine Menge Fragen über die Tonkunst zur Sprache gebracht und durch die populäre Erörterung derselben die Bildung der zurückgebliebenen Musiker gefördert. Wenn er sich anfangs über Beethoven täuschte, so kann nur böser Wille ihm daraus, wie es geschehen ist, einen Vorwurf machen, da er es gerade war, der später wesentlich zum Verständniss desselben beigetragen hat, und von diesem unter allen musikalischen Schriftstellern am höchsten geschätzt, zum Biographen für sich selbst gewünscht wurde. Ist es doch überhaupt kein grosses Unglück, wenn Einem, der Neues anstrebt, gegenüber eine Zeit lang das Alte in seiner Berechtigung festgehalten wird. Das Neue muss sich über seine Berechtigung ausweisen, im Kampfe mit dem Alten stählen, damit wir nicht Gefahr laufen, haltlos, und mit sich überstürzender Hast vorwärtsgehend, die sichere Grundlage zu verlieren. Wer mit innerer Berechtigung Neues bringt, wer wirklich einen Fortschritt zu vermitteln berufen ist, der besitzt auch die Kraft, sich solchen Anfechtungen gegenüber zu behaupten. Andererseits freilich darf auch

die Vertretung des Alten nicht ausarten in eine fanatische Opposition, in ein arrogantes und zugleich bornirtes Besser-wissen-wollen, wie wir dies auch in der Gegenwart gesehen haben. Das Alte hat die Bestimmung, im Neuen auf- und unterzugehen. Ueberschreitet man daher die Grenze, ist man fortwährend bemüht, das Neue zu unterdrücken, zum Theil gegen eine bessere Einsicht, geschieht es, damit man nur Gelegenheit hat, etwas Abweichendes zu sagen, bleibt man zurück, weil man sich nicht die Mühe genommen hat, sich in das Neue einzuleben, so ist das allerdings beklagenswerth und die Ursache vieles Halben oder Verfehlten in unserer deutschen Entwicklung geworden, die Ursache einer wirklichen Zerstörung grosser Kräfte, von der die Kunstgeschichte leider zahlreiche Beispiele zu nennen vermag. In Rochlitz war noch vereinigt und zu einem Ganzen verbunden, was in neuerer Zeit gesondert, einseitig und hin und wieder bis zum Extrem gesteigert sich geltend machte: Wohlwollen, Humanität und zugleich Schärfe und Bestimmtheit des Urtheils. Jene Humanität hat sich später oftmals in eine flache, auch das Gewöhnlichste anerkennende Auffassungsweise umgesetzt, und dieser ist wieder eine herbe und rücksichtslose Kritik gegenübergetreten. Die Vereinigung jener Eigenschaften war die Ursache, dass wol kein Kritiker eine so allgemeine Verehrung, so allgemeines Zutrauen von Seiten der Künstler gewonnen hat, als Rochlitz; eine Verehrung, von welcher ich oft Gelegenheit hatte mich zu überzeugen, wenn ich mit älteren Musikern darüber sprach. Freilich waren damals auch die Zustände noch ganz anderer, weit patriarchalischerer Art.

In der Hauptsache ist der von Rochlitz geltend gemachte Standpunkt der psychologischen Beschreibung lange Zeit hindurch noch der herrschende geblieben, in vielfacher Beziehung ist er sogar in der Gegenwart noch nicht überwunden. Es sind auf Rochlitz Männer gefolgt, die, jünger als er und gebildet von einer unterdess fortgeschrittenen Zeit, von neuen Anschauungen ausgegangen sind, und manches Spätere einer richtigeren Würdigung unterworfen haben; zunächst in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, dann in anderen neu entstandenen Blättern; die Meisten aber nahmen jene früheren kritischen Leistungen zum Ausgangspunkt. Ich nenne unter diesen zunächst **Gottfried Wilhelm Fink** (1783—1846) und **Ludwig Rellstab** (1799—1860). Fink besass eine ehrenhafte künstlerische Gesinnung und gute Kenntnisse, Rellstab wusste in das, was er mit Liebe erfasste, sich geistreich einzuleben, und Beide haben in Folge davon hin und wieder sehr Schätzenswerthes geleistet: Beide indess waren fast schon beim Beginn ihrer Wirksamkeit hinter ihrer Zeit zurückgeblieben, und ihr Einfluss

musste deshalb zugleich auch oftmals als ein äusserst hemmender erscheinen; hierzu kam, dass Fink zu wenig Energie innewohnte, und dass er deshalb sehr bald in einer flachen Anerkennung des Heterogensten unterging. Beide haben demnach die Entwicklung nur äusserlich fortgeführt ohne wesentliche innere Bereicherung. Am hervorstechendsten unter den unmittelbaren Nachfolgern von Rochlitz ist **Adolf Bernhard Marx** (1799—1866), der schon in den 20er Jahren seine kritische Wirksamkeit begann, und dieselbe Frische, die er zu Anfang derselben zeigte, bis auf die Gegenwart sich zu erhalten gewusst hat. Das, was zunächst bei ihm als bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit hervortritt, ist, dass er am meisten von der neueren Wissenschaft, von dem modernen Geistesleben berührt erscheint. Wir haben es bei ihm sogleich mit einem ganz anderen Hintergrund zu thun, als bei den eben Genannten: tiefer greifende Fragen, die auf ästhetische Principien hinzeigen, treten auf, ein von den Erscheinungen unabhängiges, theoretisches Bewusstsein ist gewonnen. Leider zog sich Marx von seiner kritischen Wirksamkeit zurück, gerade als der Umschwung begann, und überliess den vor ihm Genannten das Feld. Gleichzeitig entfaltete **Gottfried Weber** (1779—1839) in der damals von ihm redigirten Zeitschrift „Cäcilia“ eine rühmliche kritische Thätigkeit. Die grössten Verdienste hat sich Weber auf dem Gebiete der musikalischen Theorie erworben, aber auch als Kritiker ist er von Bedeutung, wenschon das künstlerische Element bei ihm zurücktrat, und der scharfe, zersetzende Verstand überwiegend sich geltend machte.

Dies waren die Zustände, die **Schumann** vorfand, als er seine kritische Thätigkeit begann und die „Neue Zeitschrift für Musik“ begründete. Der Fortschritt der Rochlitz'schen Kritik über den Standpunct des vorigen Jahrhunderts hinaus war der, dass weit mehr in den Geist des Kunstwerks eingegangen wurde, als früher, dass überhaupt schon geistreichere Fragen und Untersuchungen zur Sprache gebracht wurden, dass auch in der Kritik ein freieres Bewusstsein sich entfaltete, unterstützt und getragen durch die sich entwickelnde Kunstwissenschaft; der Mangel jedoch, dass jetzt nur eine schwankende, unsichere Basis sich vorfand, dass eine gute Kritik mehr von den zufälligen Eigenschaften, von der Empfänglichkeit des Kritikers, von seiner künstlerischen und allgemeinen Bildung, seiner Individualität, seinen Sympathien und Antipathien abhängig wurde, als früher, dass man die objective, feste Grundlage des ersten technischen Standpuncts, die weniger Schwankungen zuliess, verlassen musste. Jetzt, auf diesem zweiten, psychologisch beschreibenden Standpunct ist die Kritik der Reflex des Kunst-

werks; der Kritiker giebt wieder, wie sich die Composition in seinem Geiste spiegelt, der Eindruck, den das Werk auf seine, es bleibt unentschieden, ob hinreichend gebildete, oder verbildete, oder beschränkte Empfindung macht, bestimmt das Urtheil. Der Kritiker theilt die halbe Bewusstlosigkeit, das Empfindungsleben des Künstlers, und er vermag deshalb wol den Inhalt des Kunstwerks als Empfindung, nicht aber den Gedanken auszusprechen. Ueberhaupt wurde es auf diesem Standpunkte der Betrachtung Sitte, die Musik als die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken, zu erklären, Sitte, anzunehmen, dass nur ein bestimmter Empfindungsgehalt in einem Tonwerke niedergelegt sei. Damit geht alle objective Bestimmtheit und Schärfe verloren, und die Kunstentwicklung als ein zusammenhängendes Ganzes aufzufassen ist unmöglich. Schumann nun hat im Vergleich mit dieser Stufe der Betrachtungsweise principiell keinen Fortschritt bewirkt: sein Standpunkt ist principiell ganz der frühere, er musste dies sein, da er als Künstler sich dem kritischen Berufe widmete. Dessenungeachtet aber war sein gesamntes Wirken das hervorragendste und sein Einfluss auf die Kunst dieser Epoche der ausgedehnteste, und die Kritik that wieder einen bedeutenden Schritt vorwärts zu erhöhter Selbstständigkeit, so dass die gegenwärtige Stellung derselben dadurch wesentlich vorbereitet wurde. Ich bemerkte, Schumann habe keinen principiellen Fortschritt über das Frühere hinaus bewirkt; innerhalb des alten Standpunkts der psychologischen Beschreibung jedoch war dieser Fortschritt ein sehr bedeutender. Das Wichtigste ist zunächst dies, dass Schumann mit dem Kern seiner Persönlichkeit in den neuen Stimmungen wurzelt. Die früheren Kritiker hatten sympathisirt mit der älteren Richtung; für die Stimmungen, die der Umschwung des Jahres 1830 zur Folge, die schon Beethoven prophetisch vorausgenommen hatte, besaßen sie keine Empfänglichkeit. Schumann, selbst einer der Hauptrepräsentanten des Neuen, besass natürlich diese Empfänglichkeit, und war daher berufen, der erste Interpret für die Erscheinungen dieser Epoche zu sein. Ein gewisser Radicalismus ferner zeichnete diese Kritik auf sehr vortheilhafte Weise aus. Die frühere Kritik hatte mehr und mehr einer gewissen Schlaffheit sich ergeben, sich zur Ruhe gesetzt, und liess, um des lieben Friedens willen, die Dinge gehen, wie sie gingen. Solche Momente kommen von Zeit zu Zeit im Leben des Einzelnen sowol, wie in grösseren Zeitabschnitten. Die widerstrebenden Einflüsse sind so gross, der Beruf des Kritikers ist häufig ein so schwieriger, dass er nicht immer eine gleiche Energie entgegenstellen kann. Jetzt wurde mit einem Male eine Menge von

Rücksichten, die Raum gewonnen hatten, über Bord geworfen, und dadurch eine sehr veränderte Auffassung zur Geltung gebracht. Ein drittes bedeutsames Moment war ferner dies, dass Schumann einer der Ersten war, der als Künstler so vollständig einer kritischen Wirksamkeit sich hingab. Beispiele für eine ähnliche Thätigkeit gaben in neuerer Zeit nur Reichardt und C. M. v. Weber, Beide aber, insbesondere der Letztere, doch nicht in diesem Umfange. Dies ist ein Umstand, der in mehr als einer Hinsicht Beachtung verdient. Stets hat sich die Kritik des Künstlers von der des berufsmässigen Recensenten wesentlich unterschieden. Der höher begabte Künstler ist bei fest ausgeprägter Individualität einseitiger, er besitzt schroff hervortretende Sympathien und Antipathien; dem Kritiker — wenn er wirklich seiner Aufgabe entspricht — bleibt die ruhigere, objectiver gehaltene Abwägung, die Zurückführung des Besonderen auf das Allgemeine. Der Künstler wird überwiegend seine Subjectivität zur Grundlage der Beurtheilung machen, der Kritiker von mehr wissenschaftlichen Voraussetzungen seinen Ausgangspunct nehmen. Dafür aber wird der Künstler tiefer eindringen in die geheimnissvolle Werkstatt des Schaffens, als es dem Kritiker vergönnt ist; er wird für den Künstler anregender wirken, mehr unmittelbaren Einfluss auf die Production äussern können. Dieser Unterschied zeigt sich auch in dem vorliegenden Fall. „Wir gestehen“, erklärte Schumann gleich zu Anfang, „dass wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterlässt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt“. Es herrschte zu Zeiten allerdings eine etwas wunderliche Wirthschaft in dieser Kritik, die humoristisch-phantastische Richtung, die in der Kunst galt, prägte sich auch hier aus, sie war poetisch, schwungvoll, häufig auch excentrisch, einseitig, und Schumann liess sich allzusehr hinreissen von Sympathien und Antipathien, — was die letzteren betrifft z. B. in der berühmt gewordenen Kritik über die „Hugenotten“ — es kamen auch hier Ueberschätzungen und Verkennungen vor; aber sie war auch tiefeindringend, voll Geistesfrische und Schärfe, frei von den Vorurtheilen veralteter Theorie, ausgerüstet mit dem innigsten Verständniss für die Bestrebungen der Meister gerade dieser Epoche, productiv voranschreitend, nicht den künstlerischen Schöpfungen nachhinkend, wie es damals fast allgemein der Fall war, sie zeigte sich zugleich auf den geistigen Gehalt der Kunstwerke, auf Erfassung desselben gerichtet, wenschon das Letztere damals, dem allgemeinen Standpuncte entsprechend, nur noch in der Weise unmittelbarer Gefühlsäusserung geschehen konnte.

Das Resultat des eben Mitgetheilten ist die steigende Bedeutung der Kritik, der Fortgang derselben zu erhöhter Selbstständigkeit, ihr Eingreifen in die Production. Dieses Moment aber ist von wesentlicher Bedeutung für unsere Betrachtung. Die neueste Zeit, hervorragend durch grosse schöpferische Thaten, ist wesentlich zugleich kritischer Natur. Die Kritik demnach muss jetzt als integrierender Bestandtheil des Kunstschaffens selbst angesehen werden, und die Darstellung der Phasen, welche sie durchlaufen hat, gehört aus diesem Grunde in die Kunstgeschichte der Gegenwart. Durch Schumann aber wurde diese Wendung vorbereitet, und es war daher an diesem Orte auch seiner kritischen Thätigkeit zu gedenken. Ein Umstand insbesondere erscheint von Wichtigkeit, der nämlich, dass durch Schumann die eigene Betheiligung der Künstler an der Kritik, worin das Eigenthümliche der neuesten Zeit besteht, vorbereitet und eingeleitet wurde. Diese Betheiligung würde vom Uebel sein, wenn die Künstler die Alleinherrschaft an sich reißen, wenn sie die Thätigkeit der nicht am künstlerischen Schaffen unmittelbar betheiligten Recensenten verdrängen wollten; sie ist ein grosser Fortschritt, wenn beide Parteien zusammen arbeiten und sich ergänzen. So hat Schumann bedeutend gewirkt; er ist es gewesen, der die Epoche, bei deren Betrachtung wir jetzt verweilen, festgestellt, der alle die hervorragenden Talente derselben eingeführt hat, und wenn auch die fortschreitende Zeit Manches berichtigen, manche Einseitigkeit und Uebertreibung abstreifen musste, der Kern ist von bleibender Bedeutung.

Es ist hier noch nicht der Ort, diese Betrachtung bis zu ihrem Schlusspunct zu führen; aufgenommen aber musste dieselbe werden, weil eine tiefere Einsicht in den Charakter des neuesten Umschwunges nicht gewonnen werden kann, ohne zugleich der Kritik und des wachsenden Einflusses derselben zu gedenken. Ich breche demnach hier ab, mit dem Ersuchen jedoch, dass Sie das Gesagte festhalten wollen, weil ich in der nächsten Vorlesung darauf zurückkommen werde. Nur wenige Worte erlaube ich mir an dieser Stelle, um diese Betrachtung abzuschliessen.

Schumann trat zurück, als das Ziel, welches er sich gesteckt hatte, erreicht war. Es lag in der bezeichneten Eigenthümlichkeit, dass diese Kritik sich bald erschöpfen musste, dass derselben eine lange Dauer nicht innewohnen konnte. Im Princip der kritischen Behandlung selbst war, wie gesagt, dadurch kein Fortschritt geschehen. Wie früher, bildete auch jetzt noch die Subjectivität des Beurtheilenden den einzigen Hintergrund, ohne irgend einen objectiven Anhaltspunct, ja die

Zersplitterung und Willkür war — entsprechend der vorherrschenden romantischen Richtung — fast noch grösser, als früher. Der nothwendige Fortgang und die spätere Ergänzung musste daher zunächst darauf gerichtet sein, aus dieser Willkür und Zersplitterung herauszukommen. Es kam darauf an, die grosse Kunstwissenschaft der Neuzeit auf das musikalische Gebiet herüberzuführen, es galt, sichere Grundlagen zu gewinnen, und zu dem Zweck auch die Kunstgeschichte hereinzuziehen, es wurde nothwendig, die ganz vereinzelte, zusammenhangslose Betrachtung jeder künstlerischen Erscheinung aufzugeben, und die Gesetze der bisherigen Entwicklung begreifen zu lernen, endlich aber, den in bedeutenden Kunstwerken niedergelegten geistigen Gehalt nicht mehr in unmittelbarer poetischer Reproduction darzulegen, sondern denkend zu begreifen, um zu dem Abschluss und Wendepunct zu gelangen, auf dem die Gegenwart angekommen ist. Dies war mein Bestreben, als ich von Schumann die Redaction der „Neuen Zeitschrift für Musik“ übernahm. Ich erwähne dies, weil es nothwendig ist, um den später erfolgten Anschluss an Wagner zu erklären.

Dreiundzwanzigste Vorlesung.

Die Zeit des Ueberganges und der neueste Aufschwung. R. Wagner.

Was ich in den letzten Vorlesungen Ihnen dargestellt habe, umfasste die Entwicklung der Kunst nach dem Vorgange Beethoven's, begriff zumeist die Beethoven'sche Schule in sich. Lenken wir noch einmal unsere Blicke auf diesen Abschnitt zurück, so haben wir dasselbe Bild, welches uns die Mozart'sche Schule auf dem Gebiete der Oper und der Pianofortemusik gewährt. Es ist sehr Bedeutendes innerhalb jener Schule geleistet worden, nach allen Seiten haben Erweiterungen stattgefunden, neue Seiten des Schönen sind durch Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz u. A. zur Darstellung gekommen, Eigenthümliches, was wir nicht in Beethoven finden; im Wesentlichen aber ist man nicht über das durch diesen verwirklichte Princip hinausgegangen. Wie nach Mozart in der Opern- und Pianofortemusik haben wir auch hier die Ausgänge, das Auslaufen der Beethoven'schen Richtung; wir sehen die einseitige Steigerung bis zum Extrem, das Ausbeuten des innerhalb des Beethoven'schen Standpunctes Gegebenen. Wenn daher R. Wagner sagt, dass mit der neunten Symphonie — streng genommen und was das Princip betrifft — die letzte Symphonie geschrieben sei, so theile ich diese unabhängig von dem Genannten und von mir schon vor ihm ausgesprochene Ansicht, der Meinung, dass die Instrumentalmusik den Kreis ihrer Entwicklung im Wesentlichen, d. h. auf diesem Standpunct und in den bis dahin gültigen Formen, durchlaufen habe. Ich möchte der neunten Symphonie als Motto die Schiller'schen, wenn auch nur in einer Hinsicht passenden Worte vorsezen: „Nun zerbricht mir das Gebäude, seine Absicht hats erfüllt“, denn die Selbstauflösung der Instrumentalmusik, wie gesagt, auf diesem

Standpunkt und unter den bisherigen Voraussetzungen ist damit ausgesprochen. Es liegt darin, dass die Instrumentalmusik für das, was darin gesagt werden soll, allein nicht mehr genügt, und in consequentem Fortgange musste daher auch bereits Berlioz das, was bei Beethoven als Resultat erscheint, zu seinem Ausgangspunkt machen, musste Berlioz die Verbindung mit der Poesie als Princip voranstellen, mit ausdrücklichem Bewusstsein, während bei Beethoven dies mehr nur noch instinctartig geschieht, und erst am Ende seiner Entwicklung als Schlusspunkt sich ergibt. In diesem Durchbrechen der Schranken der Instrumentalmusik und in zweiter Linie auch der Hauptform derselben, ist zugleich der Grund enthalten, weshalb dort, wo man sich auf reine Instrumentalmusik beschränkte, kleinere Formen hauptsächlich cultivirt wurden, und man gerade in diesen das Eigenthümlichste leistete. Schliesslich ist, indem ich so in der Beethoven'schen Schule ein Analogon der Mozart'schen finde, damit zugleich die kunstgeschichtliche Stellung, der Werth und die Bedeutung dieser Tonsetzer festgestellt. So Grosses Cherubini, Spontini, unsere Romantiker u. A. auf dem Gebiete der Oper geleistet haben, so Bedeutendes ist auch hier wieder in einer anderen Sphäre vollbracht worden. Muss man es daher als durchaus ungerechtfertigt betrachten, wenn einzelne Vertreter des Fortschritts so weit gegangen sind, zu behaupten, dass die höchste Blüthe der Tonkunst erst hier und weiter herab in der Gegenwart erreicht sei, ist es eine unbegründete Ueberhebung, namentlich Haydn und Mozart herabzusetzen, den Ersteren wol gar zu belächeln, so unterliegt es andererseits noch grösserem Tadel und ist als ein Zurückgeblibensein hinter der Zeit zu betrachten, wenn manche Concertinstitute immer noch bei Beethoven stehen bleiben, und jene neuesten Werke mehr oder weniger consequent von ihrem Repertoire ausschliessen, und es ist dabei gleichgültig, ob wir solchem Zopfthum in kleinen Städten, oder im Pariser Conservatorium, in London, in Berlin u. s. f. begegnen.

Mit dieser neuen Entwicklung schien nun aber auch in der Hauptsache das Wachsthum der Tonkunst beendet, die dargestellte Epoche konnte als die letzte Blüthe auf dem alten Stamme betrachtet werden. Alle Hauptsphären, Kirchenmusik, Oper, Instrumentalmusik waren herausgearbeitet, die Consequenzen, zuletzt noch in der Instrumentalmusik, nach allen Seiten gezogen. In rascher Folge, in ununterbrochenem Fortgang hatte, sich die Tonkunst, die jüngste der Künste, entfaltet. Jetzt erschien, was bis dahin die innere Lebenskraft gebildet hatte, mit einem Male völlig erschöpft und abgestorben.

In der That trat bald darauf eine Pause, eine Zeit der Ruhe ein, es folgte eine vorzugsweise kritische Epoche, welche die nächsten Jahre ausfüllte.

Ich habe schon in der letzten Vorlesung Veranlassung genommen, Ihnen einen Blick in den Gang und die allmähliche Ausbildung der Kritik zu gewähren, und Sie, in Bezug auf den Abschluss dieser Betrachtung, auf Späteres verwiesen. Es ist hier der Ort, an dem dort Gesagten wieder anzuknüpfen und dasselbe durch eine Darstellung der neuesten Wendung zu vervollständigen. Unser Resultat war der durch Schumann bewirkte grosse Fortschritt, obschon principiell sein Standpunkt noch ganz der frühere war. Dieser letztgenannte Umstand hatte, wie ich schon bemerkte, zur Folge, dass bei dem Uebergewicht des Subjectiven eine immer grössere Zersplitterung und Willkür eintrat. Es wurde ebenfalls schon erwähnt, dass es jetzt vorzugsweise darauf ankam, aus dieser Zersplitterung herauszukommen. Was mich betrifft, so richtete ich zu diesem Zwecke mein Bestreben darauf, mehr als bisher geschehen war, theils die Geschichte, theils die neueste Kunstwissenschaft hereinzuziehen und für das Kunstleben zu verwenden, Beides, um dadurch eine grössere Objectivität, wenn auch noch nicht zu erreichen, so doch anzustreben, und zur Feststellung der bis dahin ausserordentlich schwankenden Ansichten beizutragen, die ersten Grundzüge einer zusammenhängenden Auffassung hinstellen. Die Aufgaben der jetzt folgenden Kritik waren überhaupt mannigfaltiger Art. Nach anderer Seite hin musste auf der von Schumann betretenen Bahn weiter gegangen werden. Schumann hatte als einen Hauptberuf erkannt, dem Neuen Bahn zu brechen, im Gegensatz zu der ihm vorausgegangenen Kritik, welche sich darin gefiel, den Erscheinungen nachzuhinken. So musste es jetzt zugleich unser Bestreben sein, die eben abgeschlossene Epoche und die hervorragendsten ihrer Repräsentanten, soweit dies noch nicht geschehen war, zur Geltung zu bringen. Vorzugsweise galt dies von Schumann selbst, der, so lange er die „Neue Zeitschrift für Musik“ redigirt hatte, mehr als Schriftsteller, nur in seiner nächsten Umgebung, und da auch noch nicht vollständig, denn als Componist geschätzt war. Aus diesem Grunde wendete ich meine Aufmerksamkeit zunächst vorzugsweise dem Schumann'schen Schaffen zu, und war der Erste, der ihn mit Mendelssohn zusammenstellte und mit diesem zugleich als die Spitze dieser Zeit bezeichnete. Indem ich dies Persönliche, mich zunächst Betreffende, in die Darstellung einfliessen lasse, hoffe ich auf Ihre Nachsicht rechnen zu dürfen. Nur selten bietet sich eine so passende Gelegenheit, und ich mochte dieselbe zur Berichtigung der Ansichten und

zur Aufklärung von Missverständnissen nicht ganz unbenutzt vorübergehen lassen. Einzelne nämlich haben später es als einen Abfall betrachtet, dass ich weiter ging, und als das nächste Ziel erreicht war, anderen Aufgaben mich zuwendete, während man darin im Gegentheil die Freiheit von persönlichen Rücksichten und ein lebendiges Weiterstreben als die Hauptsache hätte erkennen sollen. — Ein weiterer Vorzug der Schumann'schen Kritik hatte in der grösseren Entschiedenheit bestanden, mit der über die Leistungen der Zeitgenossen geurtheilt wurde, in einem gewissen Radicalismus, wie ich vor Kurzem mich ausdrückte, der indess stets durch die Gesetze des Anstandes in den nöthigen Schranken gehalten wurde. Eine anfangs ganz begründete Rücksichtnahme auf anerkannte Verdienste hatte endlich dahin geführt, dass man kaum noch ein offenes Wort zu sagen sich erlaubte, dass man, uneingedenk der höheren Pflichten, öffentlich andere Ansichten aussprach, als die waren, denen man privatim huldigte. Die musikalische Presse war geknechtet, wie nur die politische in den Zeiten des Despotismus es sein kann. Schumann hatte diesen Zwang gebrochen, aber die Gewalt widerstrebender Verhältnisse war so gross, dass er später wieder denselben weichen, mehr als ihm und der Kunst heilsam war, sich anbequemen musste. Als ich von Schumann die Redaction übernahm, war es eine meiner Aufgaben, diese Errungenschaft nicht allein aufrecht zu erhalten, sondern in der Freiheit der Meinungsäusserung womöglich einen Schritt vorwärts zu thun. Aus diesem Grunde versuchte ich auch — beiläufig erwähnt — eine von allen persönlichen Rücksichten unbehinderte Besprechung der Mitarbeiter, die Schumann noch mit einer Art ängstlicher Scheu vermieden hatte, einzuführen. Auch aus dieser freisinnigeren Richtung hat man mir einen Vorwurf gemacht, indem man glaubte, dass ich einzelnen Persönlichkeiten feindlich gesinnt sei, während ich lediglich darauf ausging, den so sehr eingebürgerten, durch Schumann nur momentan niedergekämpften Götzendienst nicht wieder aufkommen zu lassen. Ein momentanes Uebergewicht, eine augenblickliche Bevorzugung derjenigen Künstler, die eben an der Spitze ihrer Zeit stehen, ist nicht bloß gestattet, sie ist unvermeidlich und durch die Natur der Sache geboten, und eine solche Bevorzugung ist daher weit entfernt, ein Götzdienst zu sein. In der raschen Folge der Erscheinungen kommt es immer darauf an, bereitwillig zu folgen, und dem Fortschritt die Wege offen zu halten. Das aber ist ins Auge zu fassen, dass wir uns nicht absperren, und bei irgend einem Punkte, als bei einer unüberschreitbaren Grenze, Halt machen. In einem solchen Falle ist sofort der Götzdienst da, während, sobald man dem leben-

digen Strome der Entwicklung folgt, die nächstfolgende Erscheinung der vorangegangenen die nöthigen Schranken anweist. — Was die andere schon von mir bezeichnete Aufgabe der Kritik betrifft, so war, wie gesagt, vor allen Dingen eine grössere Objectivität des Urtheils zu erstreben. In diesem Sinne war ich bemüht, gewisse Vereinigungspuncte, gewisse Grundsätze festzustellen, Sätze, über die Alle oder wenigstens die Meisten einig sein mussten, zu begründen, um dadurch Ausgangspuncte für Weiteres zu erlangen. Dieselbe Ueberzeugung war es auch, welche mich bestimmte, eine mehr gemeinschaftliche Bildung für die Tonkünstler zu fordern, sowie ich ein gleiches Ziel auch praktisch durch Tonkünstler-Versammlungen zu erreichen suchte. In Bezug auf die Kunst selbst, so hatte diese jetzt eine so grosse Bahn durchlaufen, dass es als an der Zeit erachtet werden durfte, zurückzublicken und mit der Vergangenheit abzuschliessen, eine neue Epoche durch die Wendung zu einem bewussteren Schaffen hin zu begründen. Betrachten wir den zurückgelegten Weg, so gewinnen wir die Anschauung, wie bis dahin mit sehr wenigen Ausnahmen nur ein natürliches Werden, eine instinctmässige Thätigkeit, ein Wachsthum mit Naturnothwendigkeit stattgefunden hatte, ohne ausdrückliches Bewusstsein. Darum konnte es geschehen, dass so viele der herrlichsten Werke der Musik nach dieser Seite hin viel zu wünschen übrig lassen, dass sie als Naturproducte mit natürlichen Mängeln behaftet erscheinen. Jetzt kam es darauf an, mit dem Alten Abrechnung zu halten, auf der Basis des bis dahin Geleisteten aus dem Naturalismus herauszutreten, dem Ziele eines bewussteren Kunstschaffens zuzustreben. Auch die gesamte Gestaltung unserer Kunst in ihren äusseren Verhältnissen spiegelt diese Beschaffenheit wieder, und in Bezug auf diese musste es daher die Aufgabe der Kritik sein, umgestaltend einzugreifen, Reformen anzubahnen.

So standen die Dinge, als der Genius die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog, der während dieses Interregnums, bis dahin nur wenig beachtet, sich entwickelt hatte, und die Blicke wieder auf die Oper lenkte, eine Sphäre, die gänzlich erstorben erschien; der Genius, welcher die Bestimmung hatte, heraustretend aus dem bisherigen Gange der Kunst und brechend mit den bisherigen Voraussetzungen, auf neuen Grundlagen ein neues Gebäude aufzuführen: **Richard Wagner.**

Ueberblicken wir jetzt, von dem neu gewonnenen Standpunct aus, die Ihnen soeben dargestellte kritische Uebergangsepoche, so erkennen wir, wie dieselbe die Bestimmung hatte, diesen grossen Umschwung vorzubereiten, auszumünden in die Epoche neuen Schaffens, eine Zeit

und eine Kunstrichtung einzuleiten, welche die Kritik zu ihrer Voraussetzung hat, in der die letztere ein integrierender Bestandtheil der Kunst selbst ist. Es war aus diesem Grunde nothwendig, derselben hier zu gedenken, und es erklärt sich zugleich, warum ich vorzugsweise von der neuen Wendung mich angezogen fühlte: sie war die Erfüllung des bis dahin Angestrebten. Damals freilich musste es scheinen, als ob in der Hauptsache der Entwicklungsgang der Kunst seine Endschaft erreicht habe, als ob wir eingetreten seien in eine Zeit der Restauration, deren Aufgabe nur noch darin bestehen könne, vermittelst der Kritik manche dem früheren Naturalismus eigene Auswüchse abzuschneiden, und an verständiger Klarheit auf Kosten der früheren Schöpferkraft zu gewinnen. Wo traten auch noch in dieser Zeit jüngere Künstler auf, welche sich namentlich an Schumann und Mendelssohn anschlossen; ihre Erfolge jedoch waren nicht durchgreifender Art, so dass auch dies die eben ausgesprochene damalige Meinung recht fertigen musste.

Wenn ich jetzt an die grossen Bewegungen der Gegenwart herantrete, so kann es, indem ich zugleich dem Schlusspunct meiner Darstellung mich nähere, nicht in meinem Plane liegen, Ihnen umfassendere Mittheilungen über diese Vorgänge zu machen. Ich würde einer grösseren Ausdehnung bedürfen, als mir hier gewährt ist. Abgesehen hiervon, so ist über diese Vorgänge eine so grosse Anzahl von Schriften erschienen, auf die verwiesen werden kann, dass auch aus diesem Grunde eine erschöpfende Ausführlichkeit hier minder nothwendig ist. In umfassenderem Zusammenhange dargelegt, habe ich meine Ansicht über Wagner und die gegenwärtige Bewegung in meiner Schrift: „Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft“ (Leipzig, 1854). Es befindet sich darin zugleich ein Auszug aus Wagner's Schriften, und ich kann daher dieselbe um so mehr zur genaueren Orientirung empfehlen.

In seiner Schrift: „Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an meine Freunde“ hat Wagner seine Entwicklung selbst erzählt, und zugleich die wichtigsten Thatfachen seines Lebens verzeichnet. Für unseren Zweck muss eine Skizze daraus genügen. Was das Nähere betrifft, ist auf die Schrift selbst, die im hohen Grade anziehend geschrieben ist, zu verweisen.

Wagner ist geboren zu Leipzig im Jahre 1813 am 22. Mai. Seine Jugend ging unter mannigfachen künstlerischen Eindrücken hin, ohne dass eine klar ausgesprochene Neigung feste Wurzel bei ihm gefasst hätte. Im 15. Jahre lernte er Beethoven's Symphonien kennen, und diese bestimmten ihn leidenschaftlich zur Musik, die schon früher, nament-

lich durch den „Freischütz“, mächtig auf ihn gewirkt hatte. Dichterische Versuche wurden dabei ebenfalls unternommen. Heftig und anregend war auf ihn der Eindruck der Juli-Revolution im 18. Lebensjahre. Noch aber waren diese Einflüsse auf seine künstlerische Entwicklung nicht von erkennbarer Gestaltungskraft, noch war er zu sehr von rein musikalischen Eindrücken bestimmt. Er schrieb Ouverturen, eine Sonate, auch eine Symphonie. Des deutschen Studentenlebens und seiner phantastischen Lächerlichkeit wurde er bald überdrüssig. Er begann jetzt ein streng geregeltes Studium der Musik und absolvierte unter Weinlig den Contrapunct. 1833 begab er sich nach Würzburg und that beim dortigen Theater Chordirigendendienste. Nach einem Gozzi'schen Märchen dichtete und componirte er eine Oper: „Die Feen“; Weber's und Marschner's Werke bestimmten ihn zur Nachahmung. Die in seinem damaligen Alter, namentlich unter dem Einflusse des „jungen“ Literaturdeutschlands in ihm erwachende Neigung zu sinnlicher Lebenslust wurde durch die mächtig auf ihn wirkende Erscheinung der Schröder-Devrient zu einem Enthusiasmus edlerer Bedeutung angefacht. Die Frucht dieser Eindrücke und Stimmungen war eine Oper: „Das Liebesverbot oder die Novize von Palermo“, nach Shakespeare's „Maass für Maass“, in deren Musik sich Wagner von den Einflüssen der modernen französischen und italienischen Oper beherrschen liess. Er begann jetzt auch seine praktische Laufbahn als Musikdirector in Magdeburg, und zwar unter ziemlich frivolen Kunstanschauungen. Das Einstudiren und Dirigiren französischer Modeopern amüsirte ihn ausnehmend. Von Magdeburg wandte er sich nach Königsberg i. Pr., wo er sich verheirathete. Sein Leben war bis dahin ziemlich unbefriedigend dahingeflossen, und er empfand in Folge davon eine verzehrende Sehnsucht, aus der Kleinheit und Erbärmlichkeit der ihn beherrschenden Verhältnisse herauszukommen. Eine glänzende Laufbahn als Künstler erschien ihm als Ziel seiner Wünsche; er richtete deshalb seine Blicke auf Paris. In dieser Absicht bearbeitete er H. König's Roman „Die hohe Braut“ als Operntext. Die Bekanntschaft mit Bulwer's „Rienzi“ machte er um diese Zeit ebenfalls, und auch diesen Stoff begann er dramatisch zu gestalten. Ein grösserer praktischer Wirkungskreis eröffnete sich jetzt für ihn. Er ging als Musikdirector nach Riga. Der geordnetere Zustand des Theaters daselbst veranlasste ihn, für die ihm zu Gebote stehenden Kräfte Etwas zu schreiben. So begann er die Composition eines komischen Operntextes aus „Tausend und eine Nacht“. Bald jedoch empfand er auch hier Ueberdruß und seine eben begonnene Arbeit ekelte ihn plötzlich an. Aus H. Heine's Schriften lernte er die Sage

vom „Fliegenden Holländer“ kennen. Endlich entschied er sich, den Plan des „Rienzi“ wieder aufzunehmen. Dieser Stoff begeisterte ihn wirklich, obschön er dabei lediglich die grosse Oper, wie sie damals beschaffen war, im Auge hatte. Als er die Composition der beiden ersten Acte beendet hatte, entschloss er sich, mit seinen bisherigen Verhältnissen zu brechen, und ohne genügende Mittel, auf Gerathewohl, nach Paris zu gehen. Auf der Hinreise, an der Küste Norwegens, tauchte das Bild des „Fliegenden Holländers“ in ihm wieder auf, das jedoch für die nächste Zeit in Paris wieder in den Hintergrund trat. Auch den zur Hälfte fertigen „Rienzi“ legte er anfangs bei Seite, und mühte sich nur, auf jede Weise zum Bekanntwerden in der Weltstadt zu gelangen. Hierzu fehlte ihm aber nicht weniger als Alles, und seine Lage wurde in Folge davon eine höchst unsichere, traurige, schliesslich ganz trostlose. Ausichten waren ihm eröffnet worden, eine Oper leichteren Genres zur Auf- führung zu bringen, und er griff daher zu seinem „Liebesverbot“ zurück. Um sich bekannt zu machen, componirte er französische Romanzen. Der Zustand der Nichtbefriedigung, in dem er sich befand, gab ihm die Stimmung zu seiner Faust-Ouverture, deren Composition in diese Zeit fällt. Bei vollkommener Erfolglosigkeit seiner Bestrebungen nach aussen drängte ihn jedoch die Noth, immer tiefer herabzusteigen. Er war gezwungen, sich mit der Verfertigung von Melodienarrangements aus „beliebten“ Opern für das *Cornet à pistons* zu beschäftigen, die freie Zeit aber be- nutzte er zur Vollendung des „Rienzi“. Unter dem Gesamteindruck dieser Erlebnisse, um seinem Gefühl der Empörung Luft zu machen, betrat er zugleich die schriftstellerische Laufbahn. Er schrieb Artikel musikalischen Inhalts für die „*Gazette musicale*“. Hierdurch erleichtert, begann er die Ausführung des „Fliegenden Holländers“. Die Musik war es, die ihn rettete, die ihn aus allen inneren Bedrängnissen emporhob. Mit dem „Fliegenden Holländer“ war ihm zugleich ein ganz neues Stoffgebiet erschlossen. Sich erhebend über den Standpunct des Opern- textverfertigers begann er seine Laufbahn als Dichter. Sehr bald traten ihm nun auch die Stoffe zu „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ nahe. Mit grosser Schnelligkeit führte er den „Fliegenden Holländer“ aus. Jetzt eröffneten sich ihm auch wieder Beziehungen zur deutschen Heimath. Sein „Rienzi“ war in Dresden zur Aufführung angenommen worden. Noch schwankte seine Wahl zwischen geschichtlichen und mythischen Stoffen. So richtete er seine Blicke auf Manfred, Friedrich's II. Sohn. Endlich, nach fast dreijährigem Aufenthalt, 29 Jahre alt, verliess er Paris. In Dresden angekommen, fühlte er sich so heiter gestimmt, dass er den bereits erwähnten Stoff aus der „Hohen Braut“ von König als

Operntext für seinen Collegen im Kapellmeisteramt bearbeitete, denselben Text, den später Kittl unter dem Titel „Die Franzosen vor Nizza“ componirt hat. Allerdings war die Veränderung keine geringe in Wagner's äusserem Leben. Der bis dahin Vereinsamte sah sich plötzlich zum Liebling des Gesamtpublicums erhoben, fand sich geehrt, bewundert. Und mit Recht. So sehr in seinem „Rienzi“, was die Musik betrifft, ein Anlehnen an Vorbilder sichtbar, so sehr im Ganzen der Einfluss der Pariser grossen Oper, der Luxus und der Pomp derselben, bemerkbar war, so sehr hatten doch einzelne wahrhaft schöne Momente, hatte die jugendliche Frische des Ganzen, hatte der prächtige Stoff, hatte die schon hier durch den Umstand, dass Dichter und Componist in einer Person vereinigt waren, herbeigeführte Einheit von Poesie und Musik gezündet. Mit dem Auftreten in Dresden beginnt überhaupt seine bedeutsamere Thätigkeit, die zweite Epoche in seinem Leben. Sofort wurde jetzt auch der „Fliegende Holländer“ zur Aufführung vorbereitet. Erneute Beziehungen zur Schröder-Devrient veranlassten ihn, den früheren Plan der „Sarazenin“ wieder aufzugreifen, doch lehnte die genannte Künstlerin diese Aufgabe ab. Aber auch jetzt, nach diesen überaus glücklichen Erfolgen, sollte es dem Tondichter nicht mit einem Male wohl werden. Der Fortgang entsprach nicht dem Anfang. Wagner verlor im Laufe der Zeit wieder an schon gewonnenem Terrain. Als Dirigent trat er öfters der bisherigen Tradition entgegen, und gerieth dadurch in eine oppositionelle Stellung, während zugleich der „Fliegende Holländer“ durchaus nicht den Beifall fand, mit dem man „Rienzi“ aufgenommen hatte. Wagner machte eine Erfahrung, die fast jeder höher begabte Künstler zu machen genöthigt ist. Der Beginnende, so lange er auf bekannten Wegen fortschreitet, so lange er das Gewohnte nur eigenthümlich zu gestalten sucht, hat einen augenblicklichen Erfolg für sich. Gelangt er dahin, sich selbst in ganzer Kraft zu erfassen, so erscheint er den Meisten plötzlich ein Anderer, er verliert die gewonnenen Sympathien, bis die Bedeutung des neuen Weges, vielleicht nach langen Jahren erst, zum Bewusstsein gekommen ist. Der Beifall, den man spendet, gilt in der Regel nicht dem Höheren, er gilt dem Gewohnten. So waren auch hier zahlreiche Gegner sehr bald bemüht, Wagner's Leistungen herabzusetzen, und den früheren Liebling des Gesamtpublicums in eine Partheistellung zu drängen. Mehr und mehr machten sich innere und äussere Missverhältnisse auch in der neuen Umgebung geltend, und er gelangte allmählich zu der Einsicht, dass unter der Voraussetzung der gegenwärtigen politischen, socialen und künstlerischen Zustände an die Verwirklichung eines Ideals, wie es ihm vorschwebte, nicht zu denken

sei. Seine Hoffnungen auf schnelle Verbreitung seiner Opern auf den deutschen Theatern blieben durchaus unerfüllt. Von den bedeutendsten Directionen wurden ihm seine Partituren, oft sogar in uneröffneten Paqueten, zurückgeschickt. In Hamburg gelang es, den „Rienzi“ zur Aufführung zu bringen, doch war selbst dieser dort den Leuten zu hoch gegeben. Der einzige deutsche Kapellmeister, der ein tiefergehendes Interesse nahm, war Spohr, so dass unter Leitung desselben der „Fliegende Holländer“ in Cassel zur Aufführung kam. Auch das Berliner Hoftheater brachte das genannte Werk, sowie später den „Rienzi“, dessen Erfolg jedoch Wagner selbst durch eine missverständene Erklärung, die er in der Probe gab, und die sofort in missgünstiger Weise von der Presse ausgebreitet wurde, in Frage stellte. Wagner begab sich, nach Beendigung seines „Tannhäuser“, die in diese Zeit fällt, in ein böhmisches Bad, und fühlte sich bald leicht und fröhlich gestimmt. So entstand der Plan zu einer komischen Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“, ein beziehungsvoller Gegensatz zum Sängerkrieg auf der Wartburg. Auch die Dichtung zu „Lohengrin“ wurde jetzt im Entwurf beendet, und die Aufführung des „Tannhäuser“ in Dresden vorbereitet. Doch auch das Schicksal dieser Oper war anfangs ein wenig günstiges, und die erste Aufführung ging ohne nennenswerthen Erfolg vorüber. Dabei blieb Alles mehr oder weniger local. Diejenigen, denen man ein tieferes Verständniss zutrauen konnte, — Schumann z. B., der den ersten Aufführungen des „Tannhäuser“ in Dresden beiwohnte, — schwiegen, oder wenn sie sprachen, geschah es nicht mit dem Nachdruck, der einer Epoche machenden Erscheinung gebührt hätte. Nur hin und wieder drangen entstellte, damals willfährig geglaubte Gerüchte nach aussen. In Leipzig machte die Ouvertüre zum „Tannhäuser“ bei der ersten Aufführung im Concert Fiasco. Man muss das natürlich finden, wenn man bedenkt, dass das Publicum von der ganzen Oper nicht das Geringste kannte, dass man sogar dem Componisten mit den ungünstigsten, durch jene Gerüchte genährten Vorurtheilen entgegentrat.

Wagner hatte nach und nach an seinen eigenen Kunstschöpfungen sich emporgearbeitet, und der frühere unbestimmte Drang war der klaren Erkenntniss gewichen. Je entschiedener er aber nun der Verwirklichung seiner höheren Bestrebungen zuschritt, um so mehr musste die Kluft zwischen seiner inneren Welt und der äusseren, auf die ich bereits vorhin hindeutete, ihm zum Bewusstsein kommen, um so niederdrückender musste dieser Widerspruch für ihn werden, und die Ueberzeugung befestigen, dass, wie gesagt, unter der Voraussetzung

der gegenwärtigen Kunstzustände nichts Grösseres von ihm zu vollbringen, Nichts durchzuführen sei, was auf höheren als den gewöhnlichen Voraussetzungen beruhe. Eine immer grössere innere Missstimmung war die natürliche Folge; er war dahin gekommen, den Bruch offen auszusprechen, und die damaligen politischen Bewegungen kamen einem solchen Beginnen entgegen. Seine Entfernung aus Deutschland erfolgte. Abermals trat er als Schriftsteller auf, um auch auf diese Weise seinen Ideen Bahn zu brechen. Auf solche Weise aber erfolgte der entscheidende Wendepunct. Man lernte jetzt das Unrecht erkennen, welches an Wagner begangen worden war, indem man die Grösse und Tragweite dieser Weltanschauung, indem man diesen geistigen Hintergrund gewahrte. Nicht excentrische Wunderlichkeiten, an die wir ferner Stehenden bis dahin immer noch geglaubt hatten, sondern eine consequent durchgebildete Weltanschauung, eine reiche Schöpferkraft ist in diesen theoretischen Schriften niedergelegt. Zugleich trat jetzt ein Vorkämpfer auch für seine Kunstschöpfungen auf, der, absehend von der theoretischen Grundlage, für die letzteren die Bahn brach: Franz Liszt. Diesem gebührt das Verdienst, was die Opern Wagner's betrifft, zuerst hervorgetreten zu sein und den Impuls für die Aufführung derselben gegeben zu haben. Damit beginnt die dritte Epoche in Wagner's Leben, der ich am Schlusse dieser Darstellung noch in Kürze gedenken werde,

In seiner ersten Schrift: „Kunst und Revolution“ machte Wagner im Allgemeinen nur erst seiner Stimmung Luft. Die entwickelte Gesammttheorie enthält die zweite: „Das Kunstwerk der Zukunft“; speciellere Erörterungen und die Anwendung auf Poesie und Musik die dritte: „Oper und Drama“. In der schon vorhin genannten vierten Schrift „Drei Operndichtungen“, hat er seine persönliche Entwicklung dargelegt. Es war zunächst der offen ausgesprochene Bruch mit der gegenwärtigen Kunst und den Zuständen derselben, welcher über das Eigenthümliche seiner Bestrebungen orientiren musste. Seine aussergewöhnliche Bedeutung trat hervor durch den neuen Ausgangspunct, den er für sich und seine Schöpfungen gewonnen hatte. Gross und mächtig erscheint der Drang nach Hingebung an ein Allgemeines, nach Objectivität, der bis dahin vorherrschenden Subjectivität gegenüber. Charakteristisch ferner ist die Abwendung von der bisherigen Aristokratie des Geistes, von unserer Gelehrtenkunst, und die Hinweisung auf das Urschöpferische im Volke, die Ueberzeugung von der Einseitigkeit der Intelligenz. Von höchster Bedeutung erscheint ferner die Forderung, dass die Kunst zu entsprechender äusserer Erscheinung, zu voller Wirklichkeit, die nur im

Drama zu erreichen, gelangen müsse, und das daran sich schliessende Gebot einer Wiedervereinigung der bis jetzt getrennten Künste. Es ist das den Zeitbestrebungen im Allgemeinen entsprechende Verlangen nach Wirklichkeit, welches hier den entschiedensten Ausdruck gefunden hat. Bedeutsam ferner ist die erhöhte Stellung der Kunst im Allgemeinen, welche Wagner erstrebt. Als charakteristische Züge bemerken wir im weiteren Verlaufe, neben vielen anderen, die Opposition gegen unsere „monumentale“ Kunst, das Verlangen, dass im Gegentheil die Kunst lebendiger Ausdruck der Zeit sei, die Forderung unmittelbaren Gefühlsverständnisses im Gegensatz zu der überwiegend bis jetzt hervorgetretenen Verstandesseite. Was speciell Musik betrifft, so ist es hier der Kampf gegen die bisherige Oper, der Kampf gegen die Musik als Sonderkunst und in Folge davon gegen eine auch in Zukunft für sich bestehende Instrumentalmusik, welcher sogleich die Wagner'schen Bestrebungen als neu und ursprünglich erscheinen liess. Wir haben die Erscheinung eines gesunden, ganzen Menschen vor uns, eines Menschen, der sich von der bisherigen Halbheit befreit hat, der vollständig herausgetreten ist aus einer überlebten Weltanschauung, und in sich selbst neue Grundlagen schafft, der alles Unbrauchbare in dem Ueberkommenen aus sich herauswirft und nach tiefster Erneuerung ringt. Eine Persönlichkeit tritt uns entgegen, die kühn und frei sich auf sich selbst stellt, obschon, wie bemerkt, im tiefsten Inneren von dem Verlangen beseelt, nicht in abgeschlossener Subjectivität zu beharren, sondern in dem Ganzen aufzugehen. Es ist nicht ein leichtsinniges, revolutionäres Spiel, welches wir vor uns haben, wir sehen sogleich den ausgesprochensten Beruf zu schöpferischer Umgestaltung.

Ich habe hier die wichtigsten der Wagner'schen Ideen zunächst nur flüchtig Ihnen angedeutet, um die hervorstechendsten Züge in ein Gesamtbild zu fassen. In der nächsten Vorlesung ist es meine Absicht, noch etwas näher darauf einzugehen.

Betrachten wir jetzt zunächst die Kunstwerke, so gewinnen wir die Ueberzeugung, wie Wagner es vor Allen wagen durfte, mit dem Bisherigen zu brechen, da er die Kraft besass. Grösseres dafür an die Stelle zu setzen. Ich habe nicht nöthig, was ich über den Gang der Oper, über die neuesten Zustände derselben Ihnen gesagt habe, hier zu wiederholen. Sie erinnern sich unseres Resultats. Das traurigste Bild gewährte die neuere deutsche Oper seit 1830. Sie erschien uns verkommen nach Form und Inhalt. Eben so wenig Erfreuliches war von der italienischen Oper der neuesten Zeit zu berichten, ja es gestaltete sich hier das Urtheil in mancher Beziehung noch ungünstiger. Die französische

Oper hatte auch jetzt noch die Aufgabe am grossartigsten ergriffen, eben so wenig aber durfte ich verschweigen, dass wir trotzdem fast nur eine Caricatur vor uns haben. Künstlerischer und von höherer Bedeutung war das, was von der Beethoven'schen Schule ausgegangen ist; aber alle diese Tonsetzer standen der Oper ferner, sind nicht bis zur Verwirklichung eines wahrhaften Fortschritts durchgedrungen, und ihre Bedeutung nach dieser Seite hin besteht daher nur darin, in Mitte so vieler Verirrungen das Höhere aufrecht erhalten zu haben. Das Grösste wurde geleistet nicht in der Oper selbst, sondern in der Musik zu klassischen Tragödien. Jetzt trat Wagner mit seinen Opern hervor, und er ist der Erste gewesen, der nicht bloß die Oper wieder zum Kunstwerk gemacht, sondern zugleich auch die Aufgabe um einen gewaltigen Schritt weiter geführt hat. Der tiefere Geist kam in der Epoche der 30er Jahre nur noch in der Symphonie und in den der Kammer- und Hausmusik angehörigen Werken zur Erscheinung. Mit Wagner trat die Oper wieder an die Spitze der Entwicklung, und wir haben nun eine Geistesgrösse, die zuletzt nur noch in jenen anderen Gebieten zu finden war, aufs Neue in dieser Sphäre: die von Beethoven ausgegangene grosse Bewegung mündet aus in der Wagner'schen Oper. Wagner's Kunstschöpfungen bilden den Abschluss derselben und zugleich den Anfangspunct für eine neue grossartige Umgestaltung.

Was uns bei der Betrachtung der Wagner'schen Opern zunächst und sobald wir nur die allgemeinsten Eindrücke uns zum Bewusstsein bringen, entgegentritt, ist die Hoheit und Reinheit einer echt künstlerischen Gesinnung. Wagner sucht nicht mehr durch Concessionen aller Art, wie bisher es geschah, zu fesseln, es ist die Wahrheit, es ist die Macht der Sache, der er vertraut und von der er die Wirkung abhängig macht. Eine Folge dieser Gesinnung ist zunächst das Natürliche und durchaus Gesunde in seinen Werken, ist ferner die innere Einheit, die Consequenz, der fest ausgeprägte Stil darin, ist endlich die echt künstlerische Gestaltung, welche nicht von subjectivem Belieben, dem Streben nach Beifall, dem Effect abhängig ist, sondern durch innere Nothwendigkeit, durch den Gang der Sache bedingt erscheint. Es ist aber ein grosser Unterschied zwischen dieser Gesinnung, wie sie bei Wagner zur Erscheinung kommt, und dem ebenfalls auf das Edlere gerichteten Kunststreben so vieler der besseren unter den neueren Tonsetzern. Wussten diese so häufig ein ernsteres Wollen nur durch Opposition aufrecht zu erhalten, nur durch Abwendung von der Mode des Tages sowohl, als auch von den höher berechtigten Einflüssen der Zeit und den begründeten Forderungen der Gegenwart, glaubten dieselben in dem

Festhalten am Alten, oder der Rückkehr zu früherer Einfachheit das Heil der Kunst suchen zu müssen, so sehen wir bei Wagner, wie er alle modernen Einflüsse als Voraussetzung hinter sich hat, wir sehen die Benutzung und Verarbeitung derselben. Nicht mehr in der Rückkehr zur Einfachheit, d. h. zur Kahlheit und Dürftigkeit früherer Kunstzustände, liegt das Heil. Es ist eine grosse Täuschung, die Einflüsse der Mode verschmähen und die Kunstschöpfungen in ein Gewand kleiden zu wollen, welches die Zeit schon abgestreift hat. In diesem Falle wird die ernstere Gesinnung stets mit einer gewissen Hausbackenheit und Philisterhaftigkeit verschmolzen sein. Wagner erscheint hinabgezogen in den Strudel des Verderbens, wie einst Gluck, aber es ist diese Entwicklung nur eine Voraussetzung für sein späteres Schaffen gewesen, er ist hindurchgegangen, er hat die schlechten Einflüsse besiegt und nur das wirklich Gewinnbringende benutzt. Wagner hat von der französischen grossen Oper seinen Ausgangspunct genommen. er zeigt sich berührt von dem äusserlich Frischen und Pikanten derselben, der Luxus und Pomp derselben ist an ihm nicht spurlos vorübergegangen. Schon in „Rienzi“ jedoch erscheinen diese Elemente veredelt und treten im weiteren Fortgang immer geläuterter auf. Es ist nicht jener hausbackene Ernst in ihm, der sich allein durch die Flucht vor jeder Gefahr zu erhalten vermag, es ist das siegesgewisse Hindurchdringen Dessen, der seine Zeit beherrscht. Deshalb haben wir bei ihm neben der Keuschheit der echten Künstlernatur zugleich den ganzen Reichthum der gewonnenen Kunstmittel, das Volle, Reiche und Gesättigte, Frische der Phantasie, veredelten Sinnenreiz, Vertrautheit mit der Bühne, die Fähigkeit, auf Massen zu wirken, einen weiten Horizont und eine grosse und edle Popularität; wir haben mit einem Worte nicht mehr Kunstwerke, welche nur in oppositioneller Stellung zu den Einflüssen der Zeit einen ersten Charakter zu behaupten vermögen, sondern solche, in denen ein neues Ideal, das Ideal der Gegenwart, wirklich und wahrhaft zur Erscheinung gekommen ist.

In der modernen Oper ferner war, wie die frühere Darstellung uns gezeigt hat, alle Frische und Ursprünglichkeit des Inhalts verloren gegangen. Auch hier ist Wagner der Erste gewesen in unserer Zeit, der einen wirklich neuen Inhalt auf diesem Gebiete zur Darstellung gebracht hat. Bei ihm treffen wir nicht allein gesundes, wahres, echt menschliches Gefühl, wie in einzelnen der besseren neueren Erscheinungen, es ist zugleich modernes Bewusstsein, modernes Empfinden, welches hier uns entgegentritt, es ist die Stimmung der Zeit, aber nicht blos die schnell dahinschwindende einer kurzen Epoche, der Mode des

Tages; der wahrhaft substantielle Gehalt der Gegenwart und Zukunft gelangt zum Ausdruck, trotz der scheinbar einer ganz anderen Sphäre angehörigen Dichtungen, und zwar in einer Fülle und Macht, wie die seit Beethoven nicht wieder geschehen ist.

Dass Wagner in seinen Dichtungen, in der Wahl der Stoffe und der Ausführung derselben, am glücklichsten in neuerer Zeit gewesen ist, so zweifellos, dass auch die engherzigsten Gegner dies haben zu gestehen müssen. Wagner hat der Zersplitterung, dem willkürlicher Umherschweifen gegenüber die Möglichkeit erneuter Einheit gewährt, indem er in seinen Stoffen ein neues Ideal erfasst hat. Zugleich ist noch eine zweite Seite, auf die ebenfalls schon weiter oben hingedeutet wurde, von der entschiedensten Bedeutung. Während jetzt so oft prosaisches, der poetischen Behandlung widerstrebendes Gerede zum Vorwurf der musikalischen Behandlung genommen wurde, hat Wagner gegeben, was wirklich gesungen werden kann, was eines musikalischen Ausdrucks fähig ist. Das Verdienst seiner Dichtungen ist jedoch durch die Angabe dieser beiden Vorzüge noch nicht erschöpft. Fr. Liszt in einer Reihe geistvoller Aufsätze in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ macht in einem derselben (über Weber's „Euryanthe“, Bd. 40, Nr. 13) namentlich darauf aufmerksam, dass früher stets in der Oper eine *Mésalliance* zwischen grossen Tonsetzern und mittelmässigen Poeten stattgefunden habe. Wagner, bemerkt Liszt, gab sich Rechenschaft von diesem Verhältniss und protestirte energisch gegen alle derartigen *Mésalliances*, welche, ohne den mittelmässigen Poeten zu erhöhen, den grossen Musiker herniederziehen. Durch diese beredete Protestation leistete Wagner der dramatischen Kunst einen unberechenbaren Dienst, welches auch das Schicksal der anderen Ideen sein möge, die in seinem Gedankengange sich allmählich um dieses unumstössliche Grundprincip gesammelt haben: dass der Genius des Musikers sich nur mit einem ebenbürtigen Dichtergenius verbinden darf und dass die beste Musik immer ein mehr oder minder ungünstiges Geschick haben wird, sobald mittelmässige Poesie zu ihrem Träger sich aufwirft.

Was weiter die musikalische Form betrifft, so hat Wagner mit der ihm eigenthümlichen Energie das bisher nur in selteneren Fällen Angestrebte und auch da nur unvollkommen Erreichte zuerst vollendet und mit Consequenz durchgeführt. Er hat die starre, nur specifisch musikalischen Zwecken dienende Form zerbrochen, die Abgeschlossenheit derselben aufgehoben, er hat die einzelnen Bestandtheile in Fluss gebracht, und so die Möglichkeit einer innigern Einheit von Poesie und Musik gegeben, die Poesie von den egoistischen Ansprüchen der Musik

befreit. Dieses Verdienst ist ebenfalls so unzweifelhaft, die Entwicklung hat zu diesem Abschluss mit solcher Bestimmtheit hingedrängt, dass auf musikalischem Gebiete über die Nothwendigkeit desselben jetzt kaum noch ein Zweifel herrschen kann. Nur einzelne Schriftsteller vermögen sich über diese Wendung noch nicht zu beruhigen, und gewähren das erheiternde Schauspiel, längst beklagte Missbräuche und Verirrungen als der Tonkunst eigenthümliche Vorzüge in Schutz zu nehmen. So namentlich bezüglich der Arie, die sie nur höchst ungern opfern möchten. Sie vermögen nicht zu begreifen, wie das, was einst bedeutungsvoll und hochberechtigt war, sich überleben konnte, nicht einzusehen, wie das, was einst eine absolute Geltung beanspruchte, später zu einer nur relativen herabgesetzt werden musste, so dass, mit Abstreifung der bisherigen Erscheinungsform und unter wesentlichen Einschränkungen, nur das wirklich für alle Zeit Berechtigte darin auf den neuen Standpunct mit herübergenommen wird. Dass wir die Arie nicht als etwas absolut Verwerfliches betrachten, dasjenige, was sie ins Leben rief, nicht als etwas Unsinniges überhaupt, dass wir die Berechtigung derselben auf dem früheren Standpunct specifisch musikalischer Kunst gelten lassen, entgeht natürlich ihrer Einsicht. In Bezug darauf verwechseln sie unseren Kampf gegen die Missbräuche mit einem Kampfe gegen das Wesen der Sache.

Schon die hier namhaft gemachten Vorzüge, durch die Wagner die moderne Oper mit mächtiger Hand aus ihrer Versunkenheit emporgerissen hat, würden seine Kunstschöpfungen zu den bedeutungsvollsten der Gegenwart machen. Diese Vorzüge sind jedoch keineswegs die einzigen; wir haben im Gegentheil nach zwei verschiedenen Seiten hin Momente des Fortschritts, die ihnen innewohnen, hervorzuheben, von grösserer Tragweite noch, als die meisten der bisher genannten, von so durchgreifender Bedeutung, dass Wagner durch dieselben die Stellung eines Epoche machenden Genius erhält. -

Das erste dieser Momente ist der Universalität Mozart's gegenüber die Wendung zum Nationalen hin. Meine frühere Darstellung zwar hat gezeigt, wie alsbald nach Mozart schon diese Wendung zur Erscheinung gekommen ist. Wagner aber hat wirklich erreicht und zu einem neuen Höhepunct geführt, was dort nur angestrebt wurde. Es wurde schon gesagt, dass Beethoven der Mann gewesen ist, welcher das Deutsche im grossen und hohen Sinne zur Darstellung hätte bringen können. Beethoven aber hat seiner ersten Leistung auf dem Gebiete der Oper keine Folge gegeben, er hat sich auf die Instrumentalmusik beschränkt und allein nach dieser Seite hin erreicht,

was auf dem Gebiete der Oper noch als Aufgabe übrig blieb. Später haben unsere Romantiker auch auf dem Gebiete der Oper eine verwandte Richtung eingeschlagen, und den Bestrebungen der neuesten Zeit mächtig vorgearbeitet. Die Schöpfungen dieser Männer aber waren mit denselben Mängeln behaftet, an denen überhaupt die gesammte Romantik leidet. So erscheint die Aufgabe nur angebahnt, keineswegs aber wirklich gelöst. Das Nationale, bemerkte ich schon einmal, besteht jetzt nicht mehr darin, dass es zugleich mit gewissen Mängeln und Einseitigkeiten verbunden ist, nicht mehr darin, dass man sich in diesen seinen Fehlern gefällt, dass man das Fremde einseitig ausschliesst, im Gegentheil darin; dass man die Arbeit aller anderen Völker zu eigener Steigerung und Vervollkommnung verwendet. Das Ziel der europäischen Entwicklung überhaupt ist dies, dass die einzelnen Staaten und Stämme in einander geistig aufgehen, sich geistig durchdringen, dass sie ein grosses Ganzes bilden, worin das Nationale nur noch einen Schmuck, eine individuelle Färbung gewährt. Um aber dieses Ziel zu erreichen, muss dasselbe bei uns jetzt in den Vordergrund treten, muss es zu vollkommener Ausgestaltung gelangen, und hierin besteht das weitere grosse Verdienst Wagner's. Er ist es, der zum ersten Male eine deutsche Oper gegeben hat, frei von früheren Schwächen und Einseitigkeiten, eine deutsche Oper, in der das Nationale nach seiner Grösse und umfassenden Bedeutung zur Erscheinung gekommen ist. Eine nothwendige Folge dieses Verdienstes ist die erneute Geltung, zu der er die deutsche Oper gebracht hat, die Zurückdrängung, die Besiegung der ausländischen.

Das zweite der bezeichneten Momente des Fortschritts bei Wagner besteht in der zum ersten Male geforderten höheren Einheit von Poesie und Musik, in der gleichen Berechtigung der verschiedenen zu einem Ganzen verbundenen Künste, welche als Ziel von ihm angestrebt wird. Die Oper auf Mozart'schem Standpunkte war, wie bemerkt, musikalisch-dramatisches Kunstwerk gewesen. Das Uebergewicht der Musik auf jenem Standpunkte war ein nothwendiges, durchaus begründetes. Mozart hatte als Musiker nach dem Drama gestrebt, soweit dies in den Grenzen seiner Kunst erreichbar war. Später ist aus dem Uebergewicht der Musik, aus der unvermeidlichen Ausbreitung und Herrschaft derselben innerhalb der nothwendigen Schranken eine ganz willkürliche, völlig unsinnige und abgeschmackte Alleinherrschaft der Musik geworden, ein ganz willkürliches Schalten mit der Dichtung hat stattgefunden, so dass die Tonsetzer zuletzt den Text nur noch als völlig gleichgültiges Vehikel benutzten, um über-

haupt Musik zu machen, die eben so gut, wie im Theater, auch im Concertsaal zur Aufführung kommen konnte. Wagner hat einen neuen Ausgangspunct genommen, indem er die Musik aus ihrer absoluten Herrschaft verdrängte, und derselben die Stellung einer Macht von nur relativer Bedeutung anwies. Die bisherige Oper war, wie wir gesehen haben, zur Nullität herabgesunken, es war darin zu vollständiger Entwicklung gekommen, was als Keim bei ihrer ersten Begründung in ihr gelegen hatte. Durch Wagner's That ist der Anstoss gegeben worden zu neuer Gestaltung weit in die Zukunft hinaus. Wagner hat sich auf diese Weise nicht bloß überwiegend negativ aus der bisherigen Versunkenheit herausgearbeitet, er ist zugleich schöpferisch in einer Weise aufgetreten, die ihn, wie gesagt, in eine Reihe mit den ersten Genien der Kunst stellt. Als eines der wichtigsten Resultate jener Einheit von Poesie und Musik aber erscheint — um dies hier speciell noch zu erwähnen — neben vielen anderen gleichfalls wichtigen Ergebnissen, die völlig neue Behandlung der Singstimme. Ich habe schon einmal auf die Wichtigkeit dieses Umstandes hingedeutet, als es uns darauf ankam, die absolute Gedankenlosigkeit zu bezeichnen, zu der man nach Mozart's universeller Durchdringung der verschiedenen Stile in dieser Sphäre endlich herabgesunken war. Schrankenlos hatte sich eine maasslose Willkür ausgebreitet. Durch Wagner ist der Weg bezeichnet worden zu einer Melodiebildung anderer Art, einer Melodiebildung, die aus der innigsten Einheit von Wort und Ton entsteht, nicht wie die bisherige absolut-musikalische Melodie das Wort nur als Unterlage benutzt. Diese Behandlung ist so neu, dass sie bis jetzt noch am wenigsten verstanden wurde und die meisten gegnerischen Stimmen hervorgerufen hat. Insbesondere machen wir auch hier die in Bezug auf musikalische Form weiter oben schon einmal erwähnte Erfahrung, dass Dichter und Schriftsteller, die gerade eine solche Annäherung am bereitwilligsten ergreifen sollten, am meisten ohne Verständniss sich zeigen, am meisten sich zu Vertretern des alten Opernunsinnes aufwerfen, während die Musiker in ihrer Einsicht weiter gediehen sind.

Dies ist in einigen Grundzügen das Wesentliche der Verdienste Wagner's als schaffender Künstler, das Wichtigste der Reform, wie dieselbe in seinen Kunstwerken ausgesprochen vor uns liegt, ganz abgesehen von aller Theorie.

Auf diese Weise ist Wagner herausgetreten aus dem bisherigen Entwicklungsgang und hat einen neuen Ausgangspunct für das musikalische Drama gewonnen. Es ist damit nicht gesagt, dass er absolut

Vollkommenes geleistet, dass er Uebermenschliches vollbracht, dass er Werke geschaffen habe, so vollendet, so frei von allen individuellen Mängeln, wie sie zu keiner Zeit und in keiner Kunst noch existiren, — solche Absurditäten sind allein das Eigenthum der Gegner; das aber ist unzweifelhaft, dass Wagner das Grösste geleistet hat auf dem Gebiete der Oper in unserer Zeit, und in Folge davon den Genien ersten Ranges ebenbürtig zur Seite steht.

Als ich über Gluck und die nach demselben auf musikalisch-dramatischem Gebiet erfolgte Wendung sprach, am Schlusse der zwölften Vorlesung, als ich dort das Verhältniss des Ersteren zu seinem Nachfolger Mozart bezeichnete, bemerkte ich zugleich, dass später noch ein umfassenderes Bewusstsein gewonnen werden würde, dass es möglich sein werde, das damals Erreichte sowol, als auch das noch Fehlende zu bezeichnen. Es ist hier der Ort, im Anschluss an das dort Gesagte, Wagner's Stellung zu Gluck noch etwas näher zu charakterisiren, um so mehr, als man diese Parallele schon gezogen, beim Aufsuchen der Aehnlichkeit aber das Unterscheidende zum Theil übersehen hat.

Bereits früher habe ich Ihnen dargestellt, wie die Oper von der durch Gluck eingeschlagenen Bahn durch Mozart abgelenkt wurde, und weiterhin im Laufe des 19. Jahrhunderts bis herab auf die Gegenwart nur die Consequenzen des Mozart'schen Princip's zur Entwicklung gekommen sind. So viel ergibt sich jetzt sofort, dass Wagner den Mozart'schen Standpunct verlassen, sich aufs Neue an Gluck angeschlossen, die durch diesen bewirkte Wendung wieder aufgegriffen hat.

Aber wir haben in Wagner nicht allein einen erneuten Anschluss an Gluck, der Erstere hat zugleich die Aufgabe selbstständig ergriffen und weitergeführt. Allerdings sind Gluck und Wagner his auf einen gewissen Punct von denselben Grundanschauungen ausgegangen. Nach zwei Seiten hin jedoch unterscheiden sich Beide wesentlich: 1) bezüglich der Ideen, mit denen Wagner sein Kunstschaffen in Verbindung bringt. Ich habe vorhin diese Ideen Ihnen nur angedeutet, und werde in der nächsten Vorlesung, soweit es die Zeit uns gestattet, noch etwas näher auf dieselben eingehen. Schon hier ist aber zu sagen, dass die Ideen Wagner's von denen Gluck's, die Geistesrichtung im Allgemeinen, die Weltanschauung Beider himmelweit verschieden sind. Was 2) die Opern Gluck's und Wagner's betrifft, so ist Gluck der Erste gewesen, der die dramatische Musik in ihre Rechte eingesetzt, zu tieferem Ausdruck befähigt hat. Gluck's Kampf

galt nur der noch durchaus mangelhaft entwickelten italienischen Oper, den Missbräuchen derselben, der Alleinherrschaft der Sänger. Abgesehen aber hiervon war er eben so sehr nur Operncomponist, wie jeder seiner grossen Nachfolger. Wagner's Kampf bezieht sich auf das Uebergewicht der Musik schlechthin und im Allgemeinen, da ein solches Resultat endlich aus jener ersten That Gluck's dadurch, dass dieser die Musik zu grösserer Bedeutung emporhob, hervorgegangen ist, und wenn daher von dem Letzteren zu sagen ist, dass er in das Bereich der Musik erst vollständig eintrat, so gilt von dem Ersteren, dass er jetzt wieder aus demselben herausgetreten ist. Allerdings kann der Grundgedanke bis auf einen gewissen Grad hin Beiden gemeinschaftlich genannt werden, dann aber ist der Unterschied, dass in Gluck erst im Keime enthalten ist, was in Wagner zur vollen Entfaltung kam, dass Jener den Gedanken nur erst ahnend erfasste, während dieser ihn durch seine Ausführung erst zu dem gemacht hat, was er ist. Gluck's theoretisches Bewusstsein — wenn er z. B. sagte, dass er bei der Composition einer Oper zu vergessen suche, dass er Musiker sei — ging weiter als seine Praxis. In der Ausführung aber täuschte sich Gluck, wenn er erreicht zu haben glaubte, was er nicht erreicht hat. Ein weiterer Unterschied ist auch noch, dass Gluck nur Poesie und Musik ins Auge fasste, während Wagner seine Blicke auf das Gesammtbereich der Künste gerichtet hält. Endlich war es auch ein Irrthum Gluck's nach theoretischer Seite hin, wenn er einen Gedanken vorwegnahm und erfasst zu haben glaubte, den er in seinen Consequenzen noch gar nicht übersehen konnte, und der zu seiner wirklichen Entwicklung einer ganz anderen Grundlage bedarf. So stellt sich uns in Wagner, einer früher nur erst einseitig herausgearbeiteten Vorstufe gegenüber, die Vollendung dar, erst hier hat die Oper erreicht, was sie der Natur der Sache nach ist, und es erscheint daher gerechtfertigt, wenn ich sage, dass dieselbe jetzt erst nach vielen Abschweifungen und Nebenwegen in ihrer Entwicklung auf die rechte Bahn gekommen ist.

So haben wir zugleich eine Bestätigung dessen vor uns, worauf ich im Eingange der heutigen Vorlesung und wiederholt schon aufmerksam gemacht habe, wir sehen, wie durch Wagner den Voraussetzungen entsprochen wurde, welche die kritische Uebergangsepoche mitbrachte. Noch nicht mit ausdrücklichem theoretischen Bewusstsein zwar ist der Bruch mit dem Bisherigen hier vollbracht — dies sollte erst auf der Basis des hier Geleisteten durch die Theorie geschehen —, aber Wagner hat doch schon mit Entschieden-

heit die bisherige Bahn verlassen, hat sich emancipirt von dem ihm unmittelbar Vorausgegangenen, von der Mozart'schen Tradition, und indem er einen ganz andern Höhepunct erstieg, als alle seine Zeitgenossen, eine neue Grundlage für die Oper errungen.

Mit diesen über die gesammte Vergangenheit der Oper orientirenden Bemerkungen ist das Bewusstsein unserer Zeit in Bezug auf das musikalische Drama ausgesprochen, und ich kann daher damit die heutige Vorlesung abschliessen.

Vierundzwanzigste Vorlesung.

Die Theorie R. Wagner's. Die Musik als Sonderkunst dem Wagner'schen musikalischen Drama gegenüber. Franz Liszt in seiner zweiten Epoche. Die Schulen Wagner's und Liszt's. Sobolewski. Raff. v. Bülow. v. Bronsart. Seifriz. Dräseke. Lassen. Cornelius. Weissheimer. Damrosch. Ritter. Götze. J. Reubke. Stör. Huber. Schulz. Beuthen. Riemenschneider. Sucher. Klughardt. Winterberger. Tausig u. A. Andere hervorragende Talente dieser Zeit. Volkmann. Rubinstein. Die Schulen Mendelssohn's und Schumann's. Brahms. Joachim. Bargiel. Kirchner. Jensen. Grimm u. A. Tonsetzer mit minder bestimmt ausgeprägter Physiognomie. Nachträgliche Erwähnung mehrerer Namen. Virtuosen der neuesten Zeit.

Ich habe in der vorigen Vorlesung nur erst der Kunstwerke R. Wagner's gedacht, seine Theorie noch bei Seite setzend, obschon ich nicht unterliess, Sie darauf aufmerksam zu machen, dass die Theorie es gewesen ist, welche zunächst auch jenen die Bahn gebrochen hat. Da sich aber diese Theorie erst aus Wagner's Opern entwickelte, so ist es naturgemäss, wenn ich dieselbe später, als jene, wenn ich dieselbe erst jetzt bespreche. Noch weniger freilich, als in der vorigen Vorlesung, kann hier eine erschöpfende Darstellung gegeben werden. Es muss genügen, wenn ich Sie auf die hervorstechendsten Sätze aufmerksam mache.

Die hauptsächlichsten Schriften Wagner's habe ich Ihnen schon in der vorigen Vorlesung genannt. Die erste derselben war die kleine Brochure „Kunst und Revolution“. Wagner entwirft darin ein Bild unserer Zustände, die auf Heuchelei gegründet sind; er zeigt, dass die Kunst der Industrie verfallen und stellt das griechische Kunstleben mit dem unserigen in Parallele, wobei natürlich die Vorzüge auf Seite des ersteren sind. Dort war die Kunst Ausdruck des Nationallebens, bei uns schwebt sie in der Luft. Wir hatten keine Kunst mehr, als das Volksleben aufhörte; unsere Kunst und Wissenschaft wurden Luxusartikel. Im ersten Abschnitt legt Wagner zunächst das Wesen der griechischen

Kunst dar, als der wahren, hervorgegangen aus dem reinen Menschenthume, aus dem Cultus des starken und schönen Menschen, aus der Freude des Menschen an sich selbst und an der Natur. Er giebt sodann im zweiten Abschnitt einen Nachweis der Unmöglichkeit für die Entwicklung der wahren Kunst aus dem christlichen Bewusstsein. Die moderne Kunst saugt deshalb — dies resultirt als weitere Folge im dritten Abschnitt — ihre Lebenskraft aus der Geldspeculation, „der moralische Zweck derselben ist der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten“. Im vierten Abschnitt giebt Wagner eine Vergleichung der wahren, der antiken, mit der modernen Kunst: jene ist Kunst, diese — künstlerisches Handwerk. Nur die grosse Menschheitsrevolution der Zukunft kann auch uns eine neue Kunst gewinnen, denn nur sie kann aus ihrem tiefsten Grunde das von Neuem und schöner, edler, allgemeiner gebären, was Griechenland zwar besass, aber noch unter grossen Einschränkungen und im beschränkteren Maasse. Mit den näheren Bestimmungen einer solchen Aufgabe beschäftigen sich die beiden letzten Abschnitte der Brochure. Der Hauptinhalt derselben ist demnach die veränderte Stellung der Kunst unter veränderten äusseren Bedingungen. Dies ist die Grundanschauung Wagner's, und er hat damit zugleich sich die Bahn für die spätere Theorie gebrochen.

— Die eigentliche Theorie ist niedergelegt in der zweiten Schrift: „Das Kunstwerk der Zukunft“. In ihren Grundzügen schliesst sich dieselbe der Philosophie L. Feuerbach's an. Sie stützt sich auf den Menschen, der als der vollständige, ganze, wahre, d. h. von jeder unnatürlichen Fessel befreite Mensch sich allerdings nur dem inneren Auge des forschenden Denkers, nicht aber den äusseren Augen des suchenden Weltkindes in der Wirklichkeit darstellt. Wagner lehrt: Der wahre Mensch ist äusserer und innerer zu gleicher Zeit, er ist als innerer Mensch Gefühls- und Verstandesmensch, er ist überdem sein eigener Gott und steht über der Natur. Diesem Menschen entspricht nur diejenige Kunst, welche als einzig wahre, ganze Kunst aus der Vereinigung aller unserer Kunstarten hervorgeht, von denen jede einzelne nur einer einzigen und einseitigen künstlerischen Fähigkeit des ganzen Menschen correspondirt. So theilt der Leibesmensch sich mit durch die Tanz- (Darstellungs-) Kunst, der Gefühlsmensch durch die Tonkunst und der Verstandesmensch durch die Dichtkunst. Der Verein dieser drei „reinmenschlichen“ Kunstarten ist im Drama vorhanden, in dem der Mensch nach seiner höchsten Fülle sich selbst darstellt, unter Mithülfe der bildenden Kunst, die, als aus der „Nach-

bildung der Natur“ hervorgegangen, hier von selbst in die ihr gebührende dienende Stellung tritt. So stellt die Malerei die Natur dar, in welcher der Mensch sich bewegt, die Bildhauerei wird an ihm selber lebendig, die Baukunst aber schafft die Oertlichkeiten, innerhalb deren die künstlerische Gesamtkundgebung des sich darstellenden ganzen Menschen erfolgt. — Dass Wagner bei diesen Anschauungen zugleich von Griechenland und dem griechischen Drama seinen Ausgang nimmt, wurde schon vorhin erwähnt. So ist demnach das gesammte Bestehen der einzelnen Künste nur ein umfassender Durchgangsmoment gewesen, bestimmt, die einzelnen Künste bis zu dem höchsten Grade ihrer Leistungsfähigkeit zu steigern. Das Ziel ist eine Wiedervereinigung, schon gegeben in Griechenland, und jetzt wieder zu erreichen auf höherer Stufe und mit unendlich reicheren Mitteln. Der weitere Fortgang kann jetzt deshalb nur darin bestehen, dass die Einzelkünste, wie sie bisher um den Vorrang stritten und auseinanderstrebten, jetzt in gegenseitiger Liebe und Bescheidenheit sich nähern, sich je nach Bedürfniss einander unterordnen, zu einem Ganzen sich einen. Das Gesamtkunstwerk erscheint demzufolge als das alle bisher getrennten Elemente in sich befassende und einende, die darin ihren Untergang, aber zugleich ihre Auferstehung und Verklärung finden. Das Gesamtkunstwerk, das Drama, ist die Kuppel, welche sich über dem Ganzen wölbt, es ist das Grösste und Mächtigste, und wenn bisher die Sonderkunst die gewaltigsten Wirkungen hervorbrachte, so verschwinden diese vor dem allumfassenden Eindruck, den die Totalität der Künste — das Kunstwerk der Zukunft — hervorzurufen im Stande ist.

In „Oper und Drama“ arbeitet Wagner auf eine bestimmtere Erfassung des in der eben genannten Schrift erlangten Resultates hin. Er bespricht hier die bisherige Oper und das bisherige Drama, endlich im dritten Theil die von ihm geforderte Art der Vereinigung beider. Wie der Ausgangspunct ein speciellerer ist, so erscheint auch das Ziel in concreterer Gestalt. „Die Oper war ein Irrthum, denn in diesem Kunstgenre ist ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zweck, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) zum Mittel gemacht worden“. Dieser Satz bildet den Grundgedanken des ersten Theiles. Im zweiten Theil erörtert Wagner die Ursachen, weshalb wir kein Drama haben können. Zwischen dem englischen Schauspiel, das aus dem Leben hervorgegangen ist, den Gehalt desselben aber in einer ihm zwar entsprechenden, unseren Sinnen jedoch mangelhaft und unvollkommen erscheinenden Form (die Bühne Shakespeare's) zur Aussprache bringt, und dem Drama der Italiener und Franzosen, das der vollendeten Kunstform

zu Liebe einen Inhalt ausspricht, der mit unserem Leben nichts gemein hat, zwischen diesen beiden Endpunkten schwebt unsere Literatur unentschieden und schwankend hin und her, und auch Goethe und Schiller musste es verwehrt bleiben, eine erfolgreiche Versöhnung zwischen modernem Lebensgehalt und vollendeter Kunstform des Dramas zu Stande zu bringen. Der Hauptpunct in dieser Entwicklung ist, dass Wagner auf der Höhe des sinnlich dargestellten Kunstwerks angekommen ist, dem nur in Gedanken existirenden Kunstwerk, dem blossen Literaturdrama gegenüber. Während gerade in neuerer Zeit die künstlerischen Kundgebungen auf diesem Gebiet eine vorwaltend literarische Richtung genommen haben, die auch wir wieder vom vorwaltend literarischen Standpunkte aus zu betrachten genöthigt waren und gewöhnt wurden, ignorirt Wagner den literarischen Standpunkt vollständig, und spricht immer von der unmittelbaren, lebendigen Kunst. Ueberhaupt ist der Standpunkt Wagner's der der höchsten Unmittelbarkeit der Wirkung des Kunstwerks, das, beiläufig erwähnt, auch keine Kritik mehr zulassen darf, sondern nur noch genossen werden will: das Kunstwerk hat auf das Gefühl zu wirken und wird vom Gefühl verstanden. Mit der Negation des literarischen Standpunktes in der Kunst, der durch den Verstand vermittelten Wirkung des Kunstwerkes, läuft weiter auch ganz folgerichtig parallel die Negation des Standpunktes der Kunstbildung. Dieser stellt Wagner den Kunstgenuss gegenüber, denn allein „genossen“ soll das Kunstwerk werden. Was endlich die neue Einheit von Poesie und Musik im „Kunstwerk der Zukunft“ betrifft, so beruht dieselbe, wie ich auch schon bei der Besprechung der Kunstwerke erwähnte, auf einer weit innigeren Verbindung beider Elemente. Nicht diejenige Melodie, welche mit dem Worte des Dichters willkürlich schaltet und waltet, wie es in der bisherigen Oper der Fall war, ist die entsprechende; das einzig Wahre ist eine Melodie, welche ganz von selbst aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede entsteht, welche als reine Melodie für sich gar keine Aufmerksamkeit erregt, sondern dies nur so weit thut, als sie der sinnliche Ausdruck einer Empfindung ist, die in der Rede deutlich sich kund giebt.

So viel, allerdings nur in gedrängtester Kürze, über die Grundgedanken. Andere Anschauungen Wagner's, welche mit diesen Grundgedanken in genauester Verbindung stehen, deutete ich schon in der vorigen Vorlesung an. Meine Ansicht darüber im Allgemeinen habe ich ebenfalls dort schon ausgesprochen. Ich erblicke in dieser Theorie das Grösste und Bedeutendste, das Folgenswerteste, was in neuerer Zeit auf künstlerischem Gebiete geleistet worden ist. Einer

allmählich in ihren bisherigen Richtungen sich auslebenden Kunst gegenüber sehen wir hier einen neuen Anfang, eine neue Grundlage, und es ist die Aussicht eröffnet, dass auf derselben ein neues Gebäude, grösser als das bisherige war, errichtet werden kann. Dass auch Auswüchse darin vorkommen, dass Wagner zuweilen über die Schnur haut, liegt in der Natur der Sache, liegt darin, dass wir es hier nicht mit einem Philosophen zu thun haben, der seine gesammte Kraft allein auf seine Gedankenbestimmungen verwendet, sondern mit einem Künstler, bei dem diese Ideen als ein lebendiges Resultat seines Kunstschaffens sich ergeben, als ein Ueberschuss neben seinem Schaffen. möchte ich sagen, den er nicht sofort in wirklichen Kunstwerken verwenden konnte.

Als der grösste und folgenreichste Gedanke, als der Mittelpunkt der gesammten Theorie, erscheint die Idee des „Kunstwerks der Zukunft“. Wenn dieser Gedanke, bestimmt, die künstlerischen Fragen der Gegenwart und Zukunft zu lösen, anfangs mit Befremden, ja mit dem höchsten Widerstreben aufgenommen wurde, so darf dies nicht auffallen. Die Bedeutung desselben war dem allgemeinen Bewusstsein noch so wenig aufgegangen, dass der erste Eindruck nur der eines gewaltigen Erstaunens sein konnte. Allen in den bisherigen Vorstellungen Festgebannten erschien die Idee einer Vereinigung der Künste als ein unausführbares Hirngespinnst. Die wunderlichsten Vorstellungen wurden ausgesprochen, die seltsamsten Missverständnisse darüber durch die Presse verbreitet. Zwei Punkte waren es namentlich, an denen man Anstoss nahm. Wagner's Urtheil über die bisherige Kunstentwicklung, die bisherige Gestalt der Oper insbesondere, und sodann seine Lehre von dem Aufhören der Einzelkunst. Es ist hier nicht der Ort, nähere Untersuchungen über diese Sätze anzustellen, und ich erlaube mir, Diejenigen, welche sich specieller dafür interessiren, auf meine schon citirte Schrift: „Die Musik der Gegenwart etc.“ zu verweisen. Nur einige Bemerkungen will ich mir gestatten. Was den ersten Punkt betrifft, so befinde auch ich mich darüber mit Wagner nicht in Uebereinstimmung. Ich sehe den bisherigen Entwicklungsgang in seinen Hauptphasen als einen durchaus nothwendigen an, und betrachte daher die bisherige Trennung der Künste als eine völlig berechnete, betrachte das Uebergewicht der Musik in der Oper für die abgelaufene Epoche als ein begründetes. Was den zweiten Punkt betrifft, die Behauptung von dem Aufhören der einzelnen Künste gegenüber der Gesamtkunst, so ist darüber jetzt gar nicht zu streiten.

Sind die einzelnen Künste lebensfähig, so werden sie bestehen, trotz aller theoretischen Versicherungen, im entgegengesetzten Falle aber untergehen. Zunächst kommt es darauf an, das Praktisch-Wichtige jenes Grundgedankens ins Auge zu fassen, ihn uns zu verdeutlichen. Wir abstrahiren von den allgemeinen Ideen, welche Wagner mit seiner Kunsttheorie in Verbindung gebracht hat, von seiner Weltanschauung, und berücksichtigen nur das Künstlerische, und hier auch nur das, was im Augenblick schon von Bedeutung ist.

Unter diesen Einschränkungen ist die Idee des „Kunstwerks der Zukunft“ folgende:

In der Oper war bisher die Musik überwiegend, alle anderen Künste wurden nur zur Ausschmückung herbeigezogen, zur Unterstützung der Musik verwendet, wurden nur so weit in Anwendung gebracht, als es die Musik gerade gestatten wollte. In der Musik allein haben unsere grossen Meister Ernst gemacht, alles Uebrige war mehr oder weniger eine künstlerische Lüge. Die bisherige Oper unterlag dem Widerspruch, die Mitwirkung aller Künste zu beanspruchen, ihrer Eigenthümlichkeit aber nicht Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Das „Kunstwerk der Zukunft“ ist die Lösung dieses Widerspruchs. Jetzt soll auch in der Mitwirkung der übrigen Künste Ernst gemacht, denselben eine gleiche Stellung und Bedeutung in der Oper, wie der Musik, verliehen werden. Dies ist der einfache Grundgedanke, dessen Richtigkeit, dessen Nothwendigkeit nur eine ganz und gar in falschen Vorstellungen befangene Auffassung verkennen kann, und hiernach gestaltet sich die Sache in folgender Weise: 1) Der wahre Dichter hat nicht mehr nöthig, sich, wie bisher der Fall war, von der Operndichtung gänzlich abzuwenden; sie ist eine seiner würdige Aufgabe. Die Oper soll uns nicht mehr blos mit dem Vorgeben des Dramas necken, sie soll poetisch Werthvolles in entsprechender dramatischer Gestaltung enthalten. 2) Was die Musik betrifft, so kam es bisher darauf an, dass dieselbe in sich selbst erstärke, sich geschieden von den anderen Künsten erst vollkommen entwickle, um die Fähigkeit für dramatischen Ausdruck zu gewinnen, ihre Leistungsfähigkeit gewissermaassen darzuthun. Dies erklärt, dies rechtfertigt die Einseitigkeit und Unvollkommenheit der bisherigen Oper. Jetzt ist diese Stufe erreicht, diese Aufgabe erfüllt, und man hat sich darum zu entschliessen, ob man ferner noch Musik auf Kosten aller gesunden Vernunft, oder ein vernünftiges Ganzes unter Beschränkung der Musik haben will. Dass dieselbe dazu fähig ist, ohne deshalb aufzuhören, Musik zu sein, ohne ihre Eigenthümlichkeit und Wirkungsfülle

einzubüssen, ist durch Wagner praktisch dargethan worden. Dasselbe gilt von allen übrigen Elementen, welche im musikalischen Drama zu einem Ganzen wirken. Es gilt vom Gesang und der Darstellung durch den Sänger, von der scenischen Einrichtung, es gilt von der gesammten Ausstattung. Nicht um ein ungerechtfertigtes Ueberschreiten der Grenzen der einzelnen Künste, nicht um ein Durcheinanderwerfen, nicht um ein Anspannen derselben bis zum höchsten Grade ihrer Leistungsfähigkeit handelt es sich daher im „Kunstwerk der Zukunft“; es kommt im Gegentheil darauf an, die einzelnen Künste erst in ihre Rechte einzusetzen, sie so zu benutzen, dass sie wirklich zu der ihnen gebührenden Geltung gelangen können. Der nächste Schritt ist die Beseitigung des Unsinn, der durch die Uebergänge der Musik hervorgerufen wurde. An die Stelle des auf diese Weise gewonnenen Raumes, kann man sagen, sollen die anderen Künste treten. Dass alles dies möglich, hat Wagner durch seine Werke schon bewiesen, er hat mindestens den Anfang dazu gemacht. Nach beiden Seiten hin demnach, praktisch sowol als theoretisch, ist von ihm die erste Grundlage gegeben worden, auf der von der Folgezeit weitergebaut werden kann.

Wir sind hiermit bei denselben Sätzen wieder angekommen, mit denen ich die vorige Vorlesung beschlossen habe, nur mit dem Unterschiede, dass hier als Resultat einer ausgeführteren Theorie sich ergeben hat, was dort unmittelbar aus der Betrachtung der Kunstwerke hervorging. Hier ist es demnach auch, wo der neue Standpunct, wo der Unterschied zwischen dem, was Wagner erstrebt, und dem, was Glück erreicht hat, noch deutlicher in die Augen springt. Glück trat einseitiger Ueberhebung der einzelnen Künste oder einzelner Kunstthätigkeiten entgegen, liess aber die Schranken der verschiedenen Künste selbst stehen; hier haben wir die Aufhebung der Schranken, die Beseitigung jedweder Sonderung, um zur innigsten Einheit des früher Getrennten zu gelangen. Dies ist ein durchaus Neues, von dem, was Glück gewollt hat, specifisch Verschiedenes. Das Charakteristische der neuen Weltanschauung überhaupt liegt in dieser Ueberwindung des Egoismus, in der Beseitigung jeder egoistischen Trennung.

Die nun folgende grosse Bewegung selbst Ihnen darzustellen, zu schildern, welcher Kämpfe es bedurfte, um diese Lehre in der Hauptsache zur Anerkennung zu bringen, liegt nicht in meinem Plane. Es ist dies noch zu neu und in Aller Gedächtniss. In der Hauptsache dürfen wir die Bewegung als beendet, den Sieg des Neuen als entschieden be-

trachten, wennschon damit keineswegs gelehnet werden soll, dass es, was den specielleren Ausbau betrifft, noch viel zu thun giebt.

Dass es die Theorie gewesen ist, welche auch den Kunstschöpfungen Wagner's die Bahn brach, habe ich schon erwähnt. Die vorausgegangenen kritischen Bestrebungen fanden in derselben ihre Bestätigung und Erfüllung. Rasch sammelte sich jetzt eine Schaar begeisterter Vertreter. Mein leider zu früh verstorbener Freund Theodor Uhlig ist unter diesen der erste gewesen. Später folgten v. Bülow, Raff, Pohl (Hoplit), Köhler, F. Draeseke u. A. Die „Neue Zeitschrift für Musik“ wurde das Organ für die neue Bewegung. Mehr den Kunstwerken zugewendet und von dem Streben geleitet, diesen ein allgemeines Verständniss zu eröffnen, erscheinen Franz Müller in seinen Schriften „Richard Wagner und das Musikdrama“, über „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger von Nürnberg“ und „Der Ring des Nibelungen“, sowie Hinrichs, Stahr u. A. in einzelnen Zeitungsartikeln. In neuester Zeit sind namentlich Porges, Nietzsche, Schuré, H. v. Wolzogen nach beiden Seiten hin verdienstvoll thätig gewesen, und hat sich überhaupt, namentlich auf Anregung der neuesten Kunstschöpfungen Wagner's, eine umfangreiche Literatur gebildet. Franz Liszt gebührt auch hier, was die literarische Vertretung der Wagner'schen Kunstwerke betrifft, der Ruhm, die Initiative ergriffen zu haben durch seine meisterhafte Analyse von „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, die er in einem besonderen Werke unter diesem Titel gegeben hat. Ein ganz besonders günstiger Umstand war es aber zugleich, dass Wagner nicht bloß nach theoretischer, sondern auch nach praktischer Seite hin die Erfüllung brachte. Es konnte dies, streng genommen, auch gar nicht anders sein, wenn er wirklich die Stelle des für diese Epoche berufenen Genius einnehmen sollte. Die Kritik allein vermag in sich selbst keine ausreichende Befriedigung zu finden, und wir sehen aus diesem Grunde jene kritische Uebergangsepoche von dem Wunsche beiseit, dass bald ein Genius kommen möge, welcher befähigt sei, das Erstrebte zur That werden zu lassen. Nach beiden Seiten hin folgte demnach nun die Erfüllung. Die Theorie besass den Vorzug, dass sie nicht bloß auf ihre Sphäre beschränkt, darin sich entwickelt hatte, sie war zugleich Resultat der Praxis; die Praxis umgekehrt konnte als Beleg für die Theorie gelten.

Zwei Sätze sind es, in die ich die Resultate dieses neuesten Umschwunges zusammenfassen kann; der eine derselben wurde schon in der vorigen Vorlesung ausgesprochen: Das Wesen der gegenwärtigen Kunst besteht vor allem darin, dass sie nicht mehr in alter natura-

listischer Weise auf den gegebenen Grundlagen weiterbaut. im Gegentheil, dass Theorie und Kritik zwischen das Frühere und das Gegenwärtige getreten sind, dass unsere Kunst Theorie und Kritik in sich als Voraussetzung hat. Durch Wagner's That ist dieses Princip wirklich erfasst, ist dieses Neue ergriffen und zu seinem ersten Abschluss gebracht worden. Die zweite, ebenso wichtige Folge war die, dass die Entwicklung jetzt nicht mehr eine sich streng auf das musikalische Gebiet beschränkende ist, dass Wagner heraustrat aus dem bisherigen Gange, und, wo Alles ausgelebt, erstorben schien, eben durch sein Heraustreten den Anstoss gab zu einer neuen Kunstentfaltung. Wir haben gesehen, wie mit den Schulen Mozart's und Beethoven's in der Hauptsache die Entwicklung sich erschöpft, wie das anfangs im Keime Enthaltene sich in seine Momente auseinandergelegt hatte. Wagner ergriff dieses Resultat, nahm dasselbe zu seinem Ausgangspunct, eröffnete aber zugleich die Perspective in eine neue Zukunft, indem er die bezeichnete Wendung vollbrachte. Die Musik als Sonderkunst auf dem bisherigen Standpunct und unter den bisherigen Voraussetzungen war bei ihrem Schlusspuncte angekommen, der Boden, welcher bis dahin ihr Gedeihen förderte, nicht mehr vorhanden. Dieser Boden war vorzugsweise das in sich zurückgezogene Gemüthsleben, die subjective Innerlichkeit. Später ist eine Wendung nach aussen hin eingetreten, man fing an, dieses Reich des Inneren zu verlassen, Alles drängte nach Wirklichkeit, nach Gestaltung der äusseren Welt. Dafür nun ist Wagner's „Kunstwerk der Zukunft“ der entsprechende Ausdruck; die Wirklichkeit, die Wagner für das Kunstwerk fordert, ist die jenem Drange nach aussen entsprechende Erscheinung auf künstlerischem Gebiete. Für die reine Instrumentalmusik aber ging daraus ein noch innigerer Anschluss an die Poesie hervor, als bis dahin für möglich gehalten wurde, und auf diese Weise wurde auch für diesen Kunstzweig eine grosse Perspective eröffnet.

Aus diesem Grunde habe ich auch meine Darstellung nicht mit dieser Wendung abzuschliessen, im Gegentheil von einem neuen Aufschwunge zu berichten, der als der Gegenstoss des von Wagner gegebenen Impulses betrachtet werden kann, von einem Aufschwung, der diesen Wagner'schen Impuls zu seiner Voraussetzung hat, im Gegensatz dazu aber wieder die Musik als Sonderkunst zu seiner Grundlage macht. Dass ein solcher Rückschlag erfolgen werde, war schon beim Beginn der Bewegung vorauszusehen; es ist derselbe in der That eingetreten, und zwar schon nach Verlauf einiger Jahre. Für diesen

wurde Liszt der Repräsentant, und er ist es daher, der den neuesten Höhepunct nach Wagner bezeichnet.

Zum Abschluss der eben gegebenen Darstellung lassen Sie mich jetzt indess noch, bevor ich zu dieser neuesten Wendung übergehe, mit wenigen Worten der gegenwärtigen Entwicklung Wagner's, der Leistungen seiner dritten Epoche gedenken.

Schon zu Ende seines Dresdner Aufenthaltes beschäftigten Wagner neue Entwürfe. Es waren dies der mythische Siegfried und Friedrich Barbarossa, der Letztere als Held eines Schauspiels. Auch Jesus von Nazareth fesselte sein Interesse eine Zeit lang in derselben Absicht. Doch sah er aus nahe liegenden Gründen sehr bald davon ab. Zum letzten Male stellten sich ihm Mythos und Geschichte gegenüber. Er entschied sich für den ersteren. So entstand allmählich sein grösstes Werk: „Der Ring des Nibelungen“, dessen Ausführung zum grössten Theil in die Jahre fällt, die Wagner ausserhalb Deutschlands, im Exil, zubrachte. Auch „Tristan und Isolde“ nach dem Gedicht des Gottfried von Strassburg gehört dieser Zeit an.

Endlich, im Jahre 1861, war ihm die Rückkehr gestattet, nachdem in der Zwischenzeit seine Schöpfungen auf allen deutschen Bühnen Eingang gefunden und ihn zum Liebling der Nation gemacht hatten. Mit durch die lange Entsagung unendlich gesteigertem Verlangen nahm er jetzt an den Aufführungen seiner Werke theil, so in Wien, und es war insbesondere sein „Lohengrin“, den er in Dresden beendet, aber nicht zur Aufführung gebracht hatte, welchen er jetzt zum ersten Male hörte. Die nicht rühmlichst genug anzuerkennende Begeisterung des Königs von Baiern für Wagner's Werke veranlasste im Jahre 1864 die Berufung des Componisten nach München, woselbst ein Jahr darauf „Tristan und Isolde“, 1868 die kurz zuvor vollendeten „Meistersinger von Nürnberg“, in welchem Werk Wagner zugleich seine grosse Befähigung für das Gebiet des Komischen dargethan hat, unter den glänzendsten Verhältnissen, unter Mitwirkung der vorzüglichsten Kräfte und H. v. Bülow's ausgezeichnetener Direction wiederholt zur Aufführung kamen.

Was bei diesen Aufführungen nur vorübergehend ermöglicht worden war, eine stilistisch mustergültige Wiedergabe seiner Werke, dafür eine dauernde Institution zu schaffen, welche überhaupt wahrhaft deutsche musikalisch-dramatische Werke in ihr Bereich zu ziehen hätte, und somit auf die Ausbildung eines deutschen Stiles der Darstellung hinzuwirken, dies war ein weiteres Ziel, welches Wagner ins Auge

fasste. Dass der angestrebte Zweck auf den bestehenden Theatern nicht zu erreichen ist, liegt auf der Hand. angesichts der bei denselben herrschenden Praxis, welche bei dem Durcheinander der Vorführung deutscher und (noch dazu meist schlecht übersetzter) ausländischer Werke das Sich-einleben der Darsteller in einen bestimmten Stil, ja, bei dem üblichen sich überstürzenden Repertoiregange, überhaupt Correctheit einer Aufführung unmöglich machen. Wie Wagner für seine reformatorischen Bestrebungen in seinen Kunstwerken die praktischen Belege bot, so gelang es seiner rastlosen Energie, auch seine eben bezeichnete Idee in dem mit Hülfe der Freunde seiner Kunst erbauten Festspielhause zu Bayreuth zu verwirklichen und mit der, von den ausgezeichnetsten künstlerischen Kräften begeisterungsvoll unterstützten Aufführung des Nibelungen-Werkes im Jahre 1876 das erste, grossartige Beispiel einer stilistisch vollendeten Darstellung eines deutschen musikalisch-dramatischen Kunstwerkes zu geben. So sehr schon jetzt eine günstige Rückwirkung dieser That auf unsere Theater-Verhältnisse zu ersehen ist, insofern bereits mehrere unserer grösseren Bühnen beiefert gewesen sind, sei es das ganze Festspiel, sei es wenigstens Theile desselben, stilgerecht zur Darstellung zu bringen — was auch auf ihre weiteren Leistungen einen förderlichen Einfluss äussern muss —, so bleibt es doch noch eine weitere wichtige Aufgabe, jene Wirkungen zu kräftigen und vor allmählichem Wiederverlöschen zu behüten. In dieser Absicht hat sich, wie Sie wissen, der „Patronat-Verein zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth“ gebildet. — Die nächste Aufführung dasselbst ist, wie Ihnen ebenfalls bekannt, für das Jahr 1880 in Aussicht genommen, in welchem Wagner's neuestes Werk, „Parsifal“, von dem gegenwärtig die Dichtung vorliegt und die Musik zur grösseren Hälfte beendet ist, zur Darstellung gelangen soll.

In Betreff der künstlerischen Bedeutung der letztgenannten Schöpfungen sei hier nur so viel bemerkt, dass, während die früheren die Theorie erst vorbereiteten, in diesen eine vollständige Verwirklichung derselben gegeben ist. Wagner ist in ihnen auf seinem Höhepunkt angekommen.

Jetzt zu dem vorhin schon genannten Künstler, der zunächst auf dem Gebiete der Instrumentalmusik sowie später auch in anderen Fächern der Tonkunst eine Wagner verwandte Aufgabe zu lösen berufen war.

Franz Liszt ist den 22. October 1811 in Raiding, einem Dorfe bei Oedenburg in Ungarn, geboren. Sein Vater begann mit ihm den Unterricht im Klavierspiel, als er sechs Jahr alt war. Die grossen

Fortschritte, die hierbei sich ergaben, bestimmten denselben, seine Beamtenstelle beim Fürsten Esterhazy niederzulegen und im Jahre 1821 mit seinem Sohne nach Wien zu gehen. Czerny übernahm jetzt die weitere Ausbildung im Klavierspiel, während gleichzeitig Salieri die theoretischen Studien leitete. Im Jahre 1823 unternahm der Vater mit seinem Sohne eine Kunstreise nach Paris, und der Letztere trat hier mit dem entschiedensten Erfolge auf. Gleichzeitig machte er weitere Compositionsstudien bei Reicha, und versuchte sich nicht ohne Erfolg in der Composition einer Oper „Don Sancho oder das Schloss der Liebe“. Jetzt nahmen bereits jene Kunstreisen ihren Anfang, die Liszt nach und nach zum gefeiertsten Virtuosen seiner Zeit gemacht haben. Im Jahre 1827 starb sein Vater, und Liszt kehrte zu seiner Mutter nach Paris zurück. Es vergingen hierauf einige Jahre in reicher künstlerischer Thätigkeit. Endlich begann die Glanzepoche seiner Virtuosenlaufbahn Anfang der 30er Jahre. Liszt ging zunächst nach der Schweiz, von dort nach Italien, durchreiste dann concertirend Deutschland, Ungarn, Russland, Schweden, Dänemark, England, Holland, Belgien, Spanien etc. und wurde überall mit beispiellosem Enthusiasmus aufgenommen. Es würde zu weit führen, dabei zu verweilen, und dürfte auch nicht nöthig sein, da die Triumphe, welche er feierte, noch in Aller Gedächtniss sind. Im Jahre 1846 nahm Liszt bekanntlich die Stellung als Hofkapellmeister in Weimar an, jedoch ohne speciellere Verpflichtungen dabei einzugehen, so dass dieselbe anfangs nur einen zeitweiligen Aufenthalt daselbst mit sich brachte. Das übernommene Engagement hatte indess zur Folge, dass bald eine förmliche Uebersiedelung nach Weimar stattfand, und der gefeierte Künstler auf dem Höhepunct seiner Erfolge der Virtuosenlaufbahn entsagte. Hiermit beginnt die zweite Epoche in seinem Leben, und wie die erste erfüllt war von jener ruhmreichen Thätigkeit als Virtuos, so wurde die zweite jetzt die Zeit innerer Sammlung, eines Wirkens in allgemein künstlerischem Sinne, zugleich die Zeit eigener umfassender schöpferischer Thätigkeit.

Betrachten wir jetzt den hierdurch erreichten neuesten Höhepunct der Kunstentwicklung, der in gewissem Sinne, wie soeben bemerkt, schon die Wagner'sche Bewegung zu seiner Voraussetzung hat, so liegt schon in dem Gesagten, dass wir es hier natürlich nur mit der zweiten Periode Liszt's zu thun haben. Die Virtuosenlaufbahn desselben gehört bereits einer verflossenen Zeit an, und ich habe an dem betreffenden Orte, in der 22. Vorlesung, darüber gesprochen. Liszt war, nachdem er seinen festen Wohnsitz in Weimar genommen, eine

Zeit lang etwas in den Hintergrund getreten. obschon er auch damals Einiges veröffentlichte. Es war dies eben die Zeit des Ueberganges für ihn, die Zeit, wo eine grosse, in der Geschichte der Künstler nicht allzuhäufig vorkommende Umwandlung in ihm sich vorbereitete, wo er eintrat in ein neues Stadium. Der erste Schritt auf der neuen Bahn war bekanntlich der, dass er als Vorkämpfer für Wagner's Kunstschöpfungen auftrat, überhaupt aber sich zur Aufgabe stellte, allen noch nicht anerkannten Talenten unserer Zeit diese Anerkennung zu erringen. Seine praktische Thätigkeit setzte ihn dazu in Stand, und es war ihm hierdurch zugleich eine Veranlassung gegeben, seine Begabung als Dirigent zu entwickeln. Seine Stellung als Vorkämpfer für eine bestimmte Richtung hatte es ferner mit sich gebracht, dass er jetzt zugleich, was er früher mehr nur zufällig und vereinzelt gethan hatte, mit ausdrücklichem Bewusstsein ergriff und mit Consequenz verfolgte: die schriftstellerische Wirksamkeit. Zuletzt ist er auch als Componist hervorgetreten, mit Werken, welche Zeugniß geben, dass er nun erst sich selbst in ganzer Kraft erfasst hat. Liszt sah sich genöthigt, das neue Terrain Schritt vor Schritt zu erkämpfen. Er war bis dahin mehr nur als Virtuos bewundert worden, seine Meisterschaft in der Behandlung des Pianoforte, die er in seinen Transscriptionen und in eigenen Compositionen darlegte, hatte die gebührende Anerkennung gefunden. Im Uebrigen aber stand ihm ein Vorurtheil von Seiten der deutschen Musiker entgegen, das früher allerdings nicht ganz ohne Grund gewesen ist. Ich habe selbst diese Stadien durchgemacht, von jener früheren Ansicht an, wo es noch nicht möglich war, Liszt gerecht zu werden, weil er sich selbst noch nicht vollständig entwickelt hatte, bis zu meiner gegenwärtigen Auffassung, und kann daher aus eigener Erfahrung sprechen.

Liszt's Spiel hatte auf mich, als ich ihn das erste Mal hörte, den mächtigsten Eindruck gemacht, ich empfand, dass hier der Culminationspunct des Pianofortespiels erstiegen sei, aber ich wurde auch durch manche Willkürlichkeit seiner Auffassung zurückgeschreckt. So bewunderte ich ihn vorzugsweise doch nur als grössten Clavierspieler, ohne mich weiter besonders angezogen zu fühlen. Die spätere Propaganda für Wagner erschien mir, als ich zuerst davon hörte, als eine geniale Schrulle, da ich bis dahin nur „Rienzi“ kannte, und erst als Wagner seine Brochure „Kunst und Revolution“ herausgegeben hatte, die nun auch mich in Wagner eine ganz andere Geisteskraft erkennen liess, wurde ich aufmerksam, und begann Liszt's Thätigkeit mit ganz anderen Blicken zu betrachten. Meine persönliche Bekanntschaft mit

Liszt erfolgte hierauf, und es war nicht blos der mit Recht viel gerühmte Zauber seiner Persönlichkeit, nicht blos die glänzenden geselligen Talente, die mich fesselten, es war der gediegene, ernste Hintergrund, das bewusste höhere Kunststreben im Gegensatz zu dem früher zwar in genialer, aber überwiegend doch nur in naturalistischer Weise ergriffenen Ideal, es war die erhebende praktische Thätigkeit, es war die Begeisterung und Liebe, mit der die jüngere ihn umgebende Künstlerwelt an ihm hing, es war endlich der geistige Fond, der unverkennbar hervortrat: Eigenschaften, die Liszt jetzt auch für mich ganz anders erscheinen liessen, als ich ihn mir früher gedacht hatte. Weiter aber ging ich auch damals nicht, und war immer noch der Meinung, dass eine Wendung zwar nach allen diesen Seiten hin, nicht aber in seiner schöpferischen Thätigkeit erfolgt sei. Jetzt begann Liszt in umfassenderer Weise sich durch Aufsätze an meiner Zeitschrift zu betheiligen. Ich kannte bis dahin allein seine Schrift über „Tannhäuser und Lohengrin“. Die grosse Beweglichkeit seiner Phantasie, die Fähigkeit sich einzuleben in ein Kunstwerk und es künstlerisch zu reproduciren, die Gabe glänzender Schilderung war darin hervorgetreten, in ähnlicher Weise, wie früher in seinen Bearbeitungen für Pianoforte, und Liszt hatte damit für die Betrachtungsweise auf musikalischem Gebiete einen neuen Ton angeschlagen; bewiesen aber wurde durch diese Schilderungen Nichts. Jetzt, in seinen Aufsätzen, trat allmählich noch eine andere Seite hervor, die bis dahin fehlte, die kunstphilosophische, die nach Gedankenbestimmungen strebende, welche neue Anschauungen im Gefolge hatte, welche noch nicht Erkanntes zu Tage förderte. Auf diese Weise erschien in diesen Aufsätzen die Gabe poetischer Schilderung in seltenem Vereine mit der Macht des Gedankens, zugleich mit einer Unbefangenheit des Urtheils, einer Objectivität der Auffassung, wie sie bei einem Künstler in diesem Grade fast noch nicht da war, eine neue bedeutende Seite Liszt's war hervorgetreten, und ich gewann die Ueberzeugung, dass diese Aufsätze dem Besten sich gleichstellen können, was wir an ähnlichen Arbeiten, z. B. von Tieck, auf literarischem Gebiete besitzen, nur dass hin und wieder die Phantasie noch etwas zu überwuchernd hervortritt, und ein grösseres Maasshalten, was einzelne Episoden betrifft, zu wünschen wäre; mit einem Worte: ich überzeugte mich mehr und mehr von Liszt's aussergewöhnlicher Begabung, von der Tiefe und Innerlichkeit seiner Natur. So allmählich näher vertraut geworden mit der grossen und schönen Individualität desselben, begann ich auch neuerdings an seinen Compositionen ein erhöhtes Interesse zu nehmen, und hier

einen weit entschiedeneren Beruf zu gewahren, als ich früher geglaubt hatte.

Das Charakteristische der gegenwärtigen zweiten Epoche Liszt's ist vor Allem die innere Sammlung, das Zusammenfassen aller Kräfte, die Concentration, eine That, die zugleich sittlicher Natur ist und auf innerer Läuterung beruht, eine angestrenzte Arbeit im Inneren zur Voraussetzung hat. Seine früheren Compositionen, soweit mir dieselben bekannt sind, waren Zeugnisse reicher Phantasie, einem üppigen Boden entsprungen. Louis Köhler hat dies treffend ausgesprochen, so dass ich es nicht besser sagen kann, als indem ich mich seiner Worte bediene: „Es war ein Boden von seltener Fruchtbarkeit, der jene Transcriptionen, Illustrationen, Paraphrasen nur wie ein üppiges, aus den wunderschönsten Blumen bestehendes Geranke gleichsam spielend hervortrieb“, sagt Köhler in einem Artikel meiner Zeitschrift. Aber der eigentliche, innere Mittelpunkt, füge ich hinzu, fehlte doch noch diesen Compositionen, eine zu grosse Aeusserlichkeit herrschte vor. Durch die später erfolgte Umwandlung hat Liszt diesen Mittelpunkt gefunden, ein Beweis für die Bedeutung seines Talentes, welches von Neuem beginnen konnte, wo Andere aufgehört hatten. Ich kann mich hier natürlich nur auf die Angabe der wichtigsten Gesichtspunkte beschränken. Wollen Sie Ausführlicheres nachlesen, so erlaube ich mir, Sie auf meine Schrift: „Franz Liszt als Symphoniker“ (Leipzig, Merseburger, 1859), aus der ich auch die Mittheilungen, die ich Ihnen sogleich machen will, entnehme, zu verweisen. Eine genaue technische Analyse der ersten neun symphonischen Dichtungen hat F. Draeseke in den von mir herausgegebenen „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft“ geliefert. Von R. Wagner in seinem Briefe „Ueber F. Liszt's symphonische Dichtungen“ wurde die Frage nach Form und Inhalt im Grossen und Ganzen zur Sprache gebracht. Es ist auf diese Weise, wenn wir ausserdem noch Weitzmann's harmonische Untersuchungen namhaft machen (diese insbesondere in seiner gekrönten Preisschrift „Harmoniesystem“, Leipzig. Kahnt), vorläufig den vier wichtigsten Seiten eine eingehendere Darstellung gewidmet worden. Ausserdem enthält noch die „Neue Zeitschrift für Musik“ viele interessante Berichte, auf die ich ebenfalls verweise.

Ich muss zunächst dem Irrthum begegnen, als ob Liszt seine späteren grossen Werke gewissermaassen, wie man zu sagen pflegt, nur so aus dem Aermel geschüttelt habe. Wenn Jemand mit Gewissenhaftigkeit überarbeitet und feilt, so ist es Liszt. Viele Entwürfe dieser grossen Arbeiten datiren schon aus sehr früher Zeit, andere fallen

in die mittleren Jahre, nur wenige wurden erst neuerdings concipirt. Weil Liszt erst in späteren Jahren damit hervorgetreten, ist die Meinung entstanden, als ob die Werke auch erst in dieser Zeit geschrieben wären.

Liszt's „symphonische Dichtungen“ kündigen sich als der Sphäre der Programmmusik angehörig an. Hierüber ist zunächst Einiges zu sagen. Natürlich kann dieser Gegenstand hier nicht einer selbstständigen Untersuchung unterzogen werden, insbesondere auch, da ich schon oft in diesen Vorträgen Gelegenheit hatte, mindestens die Hauptgesichtspuncte dafür zu bezeichnen. Ausführlicher noch habe ich mich an verschiedenen Orten, namentlich in meinen „Anregungen“, darüber ausgesprochen. Hier ist allein darauf aufmerksam zu machen, dass gegen jeden Zweifel, jede Anfechtung die Berechtigung der Programm-Musik erhärtet werden kann. Selbst das, was Ambros in seiner schon einmal erwähnten Schrift: „Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart“ mit specieller Rücksichtnahme auf Liszt's Werke dagegen vorgebracht hat, lässt sich mit Leichtigkeit widerlegen. Es ist nur der Umstand, dass noch immer Manche sprechen, ohne näher unterrichtet zu sein, was fortwährend die Untersuchung zu einer schwebenden macht. Einzelne sind noch so ausserordentlich unklar über die Hauptsätze, dass sie ganz im Einverständniss mit uns lediglich die Abwege, die auch wir zugestehen, verwerflich finden und doch sich für Gegner unserer Ansicht ansehen.

Weiter ist es die Form im Grossen, die hier zur Sprache zu bringen ist. Diesen Gegenstand hat R. Wagner in seinem vorhin erwähnten Briefe ausführlicher erörtert. Ich will an dieser Stelle in Kürze nur daran erinnern, dass die Form überhaupt nicht etwas für sich Bestehendes, ein für allemal Fertiges ist. Mit jedem neuen Schönheitsideal wechselt auch die Form, wie das durch alle bisherigen Epochen in der Geschichte der Tonkunst bestätigt wird, und allein unter diesem Gesichtspunct ist demnach die Frage zu entscheiden. Ist der Inhalt schön, ist das Werk im Stande, der ersten Bedingung aller Kunst zu genügen, einen reinen Kunsteindruck hervorzubringen, so ist die Form gerechtfertigt, sie sei welche sie wolle. Das ist in Liszt's Werken der Fall, und die Aufgabe ist daher nicht die, vom Standpunct der reinen Form aus über Zu- oder Unzulässigkeit angebahnter Neuerungen zu streiten oder wol gar unter Voraussetzung ausschliesslicher Gültigkeit des Alten gegen das Neue zu polemisiren, sondern aus dem Inhalt und unter Hinblick auf die geschichtlichen Voraussetzungen die neue

Form zu begreifen. Liszt war so glücklich, eine neue Form zu finden und zum Abschluss zu bringen; er hat die Kühnheit gehabt, die Consequenzen der bisherigen Entwicklung wirklich zu ziehen, d. h. dem poetischen Inhalt einen gleichen Antheil an der Gestaltung des Tonstücks einzuräumen, auf der anderen Seite zugleich aber durch den logischen Zusammenhang der thematischen Arbeit der Instrumentalmusik ihr unveräusserliches Recht zu wahren. So kann kein Zweifel sein für Den, der gefolgt ist, über die Berechtigung dieser Neuerung.

Ein Gleiches gilt von der harmonischen Beschaffenheit. Die gegenwärtige Zeit ähnelt in dieser Beziehung der Epoche Monteverde's. Es findet eine grosse Umbildung in den Mitteln des Ausdrucks statt. Jetzt kämpft man gegen dieselbe, wie zu Monteverde's Zeit gegen dessen Neuerungen, jedenfalls mit demselben Resultat, dass das zur Zeit Angezweifelte später zum Allgemein-Gültigen wird. Ob Der, welcher zuerst Bahn bricht, momentan vielleicht in einzelnen Fällen über das Ziel hinausschiesst, darauf kommt im Moment, wo eine derartige That vollbracht wird, gar nichts an. Erst gilt es, die Nothwendigkeit des Fortschritts wirklich darzuthun und festzustellen. Später klärt sich die Sache, und einzelne Uebergriiffe werden mit Leichtigkeit beseitigt.

Was ich bis jetzt auf Liszt's neuere Werke bezüglich erwähnt habe, sind einzelne hervorstechende Seiten, welche der Betrachtung zunächst sich darboten. Auf allen diesen Wegen allein aber, bei abstracter Betrachtung des Getrennten, wird es nicht gelingen, sich ein Bild von dem eigentlich Bezeichnenden, dem Neuen in Liszt's Werken, zu entwerfen. Um dies zu ermöglichen, kommt es darauf an, das Wesen dieser Individualität an sich selbst näher zu fassen; der schöpferische Grund und Boden muss erkannt werden, oder wenn man lieber will, das ästhetische Princip, welches dem Kunstschaffen Liszt's zur Basis dient, und nur von hier aus sind alle Einzelheiten zu begreifen.

Ich betone in dieser Beziehung vor allen Dingen die Stoffwahl in den symphonischen Dichtungen als charakteristisch. Wie dem planlosen Schwanken in der Oper in den letzten vierzig Jahren, was die Wahl der Stoffe betrifft, Wagner mit einem Male ein Ende machte, indem er ein neues Ideal hinstellte, ein Ideal, in welchem das Innerste des deutschen Volkes sich wieder getroffen fühlte, in dem es aufgehen und sich selbst erfassen konnte, so sehen wir auch in den Liszt'schen Stoffen nicht mehr die angestregten Versuche des blossen Talents, über das Bisherige hinauszugehen, und den von der Kunst der Gegenwart gezogenen

Kreis zu durchbrechen, sondern eine mit Kühnheit und der Sicherheit der hohen Begabung ergriffene neue fertige Welt. Ein neuer grosser Horizont hat sich aufgethan, eine geistige Welt voll Poesie. Hier ist es, wo wir wieder Frische und Eigenthümlichkeit antreffen, einen Rückgang auf die ursprüngliche Quelle des Schaffens, nicht blosser Nachahmung früherer Muster, und wir gelangen auf diese Weise zu der Ueberzeugung, wie diese Werke, aus dem Vorausgegangenen resultirend, dasselbe fortbildend und der deutschen Entwicklung sonach auf das Strengste sich anschliessend, zugleich, indem sie über die Schranken der Nationalität hinausgreifen, eine Erweiterung der Kunst, was das specifisch deutsche Element betrifft, enthalten, und dadurch geeignet sind, eine neue Belebung dieses Wesens hervorzurufen, wie sie dies thatsächlich bereits gethan haben. Sie wissen aus meiner früheren Darstellung, wie in Deutschland immer dem Eigenen, dem Nationalen im engeren und strengeren Sinne, Fremdes sich gegenüberstellt. Dieses fortgesetzte Sichanziehen und Abstossen beider Pole, bemerkte ich vor längerer Zeit, bildet eines der wichtigsten Gesetze unserer Kunstentwicklung. Wir sehen dieselbe Erscheinung aufs Neue in der Gegenwart in hervorragender Gestalt, nur mit dem Unterschiede, dass, während früher Italien es war, welches überwiegenden Einfluss auf die deutsche Tonkunst erlangte, jetzt es andere Nationalitäten sind, welche eine Verschmelzung mit derselben anstreben.

Auf diese Weise tritt uns wieder einerseits das rein Germanische durch Wagner, und andererseits das Fremde durch verschiedene hervorragende Persönlichkeiten, Berlioz, Chopin, Rubinstein, Gade, Glinka u. A., insbesondere aber durch Liszt verkörpert entgegen. Man hat aus diesem Grunde darauf aufmerksam gemacht, dass Liszt's Stellung eine der Mozart'schen verwandte, dem ausschliesslich deutschen Beethoven gegenüber, zu nennen ist, und damit eine in dieser Beziehung durchaus richtige Wahrnehmung ausgesprochen. Dass aus einer solchen Stellung in Liszt's Werken Eigenthümlichkeiten resultiren, die den in sich abgeschlossenen Deutschen zunächst befremdlich berühren, bedarf kaum einer Bemerkung. Wol aber ist darauf aufmerksam zu machen, dass man auf dem Gebiete der Literatur sowol als auf dem der anderen Künste, weiter fortgeschritten ist, wenn man hier das Fremde in seiner Eigenthümlichkeit zu begreifen sucht und gelten lässt, statt es zu verdammen. Lediglich auf dem Gebiete der Musik und specieller noch auf dem der Instrumentalmusik soll nur das Deutsche allein maassgebend sein und alles Andere wird als unberechtigt von

der Hand gewiesen, mag es noch so sehr in der fremden Eigenthümlichkeit seine Begründung finden.

Es ist ferner die Einheit des Dichterisch-Musikalischen, der Fortgang zu einem solchen Bewusstsein hin als das wesentlich Neue in den in Rede stehenden Kunstschöpfungen zu bezeichnen. Wenn sich auf den vorausgegangenen Stufen, namentlich aber bei Beethoven, der bewusste Gedanke, das Uebergewicht der poetischen Idee nur erst herausringt zugleich mit dem idealen Fluge und der Schwere des Inhalts als endliches Resultat, so bilden diese Factoren hier den Ausgangspunct, sind die Grundlage des gesammten Schaffens. Diese bewusste Seite hat demnach gegenwärtig eine principielle Bedeutung. In Liszt's Werken sehen wir jenen früheren Process beendet, die Spitze des Gedankens, nach der Alles hindrängt, ist mit Bestimmtheit ergriffen, und damit das Uebergewicht der Idee zum Princip erhoben. Durch Beethoven hindurch geht vorwärts bis zur Neuzeit ein ununterbrochener Strom der Entwicklung nach der bewussten Seite hin, so dass die Gegenwart eben diese Spitze zur Folge hat. Aus der seelischen Kunst der Musik heraus resultirt der Gedanke als gleichberechtigte, mitschaffende Macht. Es ist die Entwicklung von der Seele zum Geist hin, von einer Musik der Seele zu einer Kunst des Geistes. Aus dem eben Gesagten erklärt sich ferner eine der allerwichtigsten Seiten, über die man vor allen Dingen orientirt sein muss, um den Liszt'schen Schöpfungen gerecht zu werden. Die Musik nämlich, bisher theils vorzugsweise auf sinnlicher Basis ruhend, theils als Kunst der Seele in der Empfindung wurzelnd, musste natürlich auch die Ausgleichung aller Gegensätze in diesen Regionen suchen. Beethoven allein war es in neuerer Zeit, der den Gedanken zu Hülfe nahm, in der poetischen Idee eine Lösung suchte, die die Musik allein, die Stimmung nicht mehr zu geben im Stande war. Bis dahin war demnach die Tonkunst noch in ziemlich enge Schranken eingeschlossen, und die anderen Künste erscheinen nach dieser Seite hin, selbst schon in alter Zeit, weiter vorgeschritten als sie. Was Poesie betrifft, bedarf dies gar nicht erst einer Nachweisung. Shakespeare thürmt die ungeheuersten Gegensätze neben einander auf, diese durch die Idee des Stückes vermittelnd. Aber auch die Malerei hat Aehnliches bereits vollbracht, und Raphael, bekanntlich wie Mozart der grosse Meister des Schönen auf dem Gebiete der Malerei, in seinem letzten grossen Bilde, in seiner „Verklärung Christi auf dem Berge Tabor“, ein Beispiel dafür gegeben. Gegenüber der himmlischen Entrücktheit in der oberen Partie erscheint im tieferen Vordergrunde, umgeben von den Jüngern und einer Masse Volkes, ein

besessener Knabe, von seinem hilfesusuchenden Vater herbeigebracht. Das Dämonische, Hässliche ist auf diese Weise als Moment, als integrierender Bestandtheil in die höchste Schönheit aufgenommen. So sind Poesie und Malerei bereits zu höheren Gegensätzen fortgegangen als die Musik, denn vom Geist des Comthur im „Don Juan“ ist nicht das Gleiche zu sagen, da sein Erscheinen noch ganz im Bereiche der Stimmung liegt. Was Raphael in seiner „Verklärung“ gethan hat, erreicht Liszt in seiner Faust-Symphonie, in dem Mephistopheles-Scherzo und der Schlusswendung, und zwar ist der Fall ganz der gleiche; er vollbringt dasselbe ferner in der „Hölle“ seiner Dante-Symphonie. Gegensätze gelangen auf diese Weise zur Darstellung, die ihren Abschluss nicht allein mehr in der musikalischen Stimmung finden, nicht mehr allein aus dieser heraus verständlich sind, zu deren Lösung im Gegentheil die Idee des Ganzen zu Hilfe gerufen werden muss. Es sind Geistesstimmungen, den Bewegungen der Seele gegenüber, welche den Inhalt der früheren Musik bildeten. Man hat die Anschauung, wie der Autor an die höchsten Fragen der Menschheit herangetreten ist, denkend, nicht blos empfindend und unbewusst, und es ist dies somit eine neue Seite, welche dem Umkreise der Tonkunst, dem musikalischen Bewusstsein erobert wurde, eine philosophische möchte ich sagen, jedoch gepaart mit ebenbürtiger künstlerischer Naturkraft, die Seite hoher Intelligenz und grosser Bildung, bei fortgeschrittener Zeit und bei viel grösseren Lebensverhältnissen, als sie die meisten der früheren Tonsetzer auch nur ahnen konnten. Es sind nicht mehr die in sich abgeschlossenen specifisch musikalischen Bewegungen der Seele, es ist die Einheit von Geist und Seele, Bewusstsein und Unbewusstsein, eine neuerreichte Stufe innerer Thätigkeit, die sich zum ersten Male ausspricht. Aber nicht ein blos abstractes Geistesleben, dem die eigentliche künstlerische Incarnation fehlt, liegt uns vor, nicht eine Musik, wie sie geistvolle, aber künstlerisch minder begabte Männer oft gegeben haben. Ein naives Element, ein Zug künstlerischer Unmittelbarkeit und zugleich der Schwung grosser, fessellos einherschreitender Leidenschaft rundet das Ganze zu wahrhaft künstlerischer Gestalt und verschmilzt die Extreme zur Einheit.

Doch ich erinnere mich, indem ich soeben einige Hauptwerke namhaft machte, dass ich Ihnen die wichtigsten derselben noch gar nicht genannt habe. Allerdings könnte ich die Bekanntschaft mit den Namen beinahe schon voraussetzen. Falsche Angaben darüber, nicht blos in Zeitungen, sondern sogar in Brochuren, lassen jedoch diese Aufzählung nicht ganz überflüssig erscheinen. Es waren zunächst folgende neun

symphonische Dichtungen, welche der Autor in Partitur und im Arrangement für zwei Pianofortes veröffentlichte: „*Ce qu'on entend sur la montagne*“ (gewöhnlich „Bergsymphonie“ genannt), „Tasso: *Lamento e Trionfo*“, „*Les Préludes*“, „Orpheus“, „Prometheus“, „Mazeppa“, „Festklänge“, „*Héroïde funèbre*“, „Hungaria“. Auch im Arrangement für Pianoforte zu vier Händen sind die meisten der hier genannten Werke erschienen. Eine zehnte, elfte und zwölfte symphonische Dichtung: „Hamlet“, „Hunnenschlacht“ und „Die Ideale“, nach Schiller, sind später erschienen, so dass damit dieser Cyklus jetzt abgeschlossen ist. Ebenso ist eines der beiden schon vorhin genannten grössten Werke, die Dante-Symphonie, schon früher veröffentlicht worden. Mehrfach zur Aufführung gekommen (in Leipzig, Weimar, Dresden, Zwickau und anderen Orten) sind auch die Chöre zu Herder's „Prometheus“, von denen die dazu gehörige symphonische Dichtung bereits in der oben genannten Sammlung miterschienen ist. Auch dieses Werk ist im Druck erschienen. Die Faust-Symphonie (nach Goethe) wurde vorhin erwähnt. Auch „Zwei Episoden aus Lenau's Faust“ hat Liszt componirt, zwei höchst eigenthümliche Stücke. Ausserdem ist noch an mehrere kleinere Instrumentalwerke zu erinnern. Die neueste Orchestercomposition Liszt's ist: „*Le triomphe funèbre du Tasse*“.

Was den Namen „symphonische Dichtungen“ betrifft, so erscheint dieser ausserordentlich treffend gewählt. Ein solcher Name ist das Ei des Columbus, und es ist damit sofort das ganz bestimmte Bewusstsein des Autors ausgesprochen. Nur der Weg nach der poetischen Seite hin war übrig geblieben als der einzige für den Fortschritt, die Verbindung des Instrumentalwerkes mit einem darüber schwebenden allgemeinen poetischen Gedanken, und dieses bestimmte Ergreifen des Programms ist darum entscheidend. So haben wir hier einen ähnlichen Fall, wie in beschränkterer Sphäre bei Mendelssohn's „Liedern ohne Worte“, die ebenfalls schon in diesem ihren Titel das Zeitbewusstsein aussprechen und die neue Wendung, die sie vertreten, bezeichnen.

Noch Vieles wäre hinzuzufügen, wenn der Gegenstand nur einigermaassen erschöpft werden sollte, und es wäre dies auch um so nothwendiger, da gerade hier noch so vieles Schwankende in den Ansichten zu ergänzen und zu berichtigen ist. Andererseits freilich ist nicht zu übersehen, dass ein Abschluss überhaupt noch nicht möglich ist, da ja gerade die musikalischen Spitzen unserer Zeit noch in Mitten eines lebendigen Schaffensprocesses stehen; aus diesem Grunde kann vorläufig immer noch eine Angabe der wichtigsten Gesichtspuncte genügen.

Es ist hier zunächst noch auf die neueren Pianofortewerke Liszt's

aufmerksam zu machen, sowol die zum ersten Male veröffentlichten, als auch auf frühere, jetzt in umgearbeiteter Gestalt wieder herausgegebene; auch aus dem Grunde ist auf diese Werke hinzuweisen, weil sie zum Theil den Uebergang zu den „symphonischen Dichtungen“ bilden, und also als passende Vorbereitung dazu dienen können. Eine gewaltige Tonschöpfung ist die Sonate „An Robert Schumann“. Die grossartige Behandlung des Instrumentes ist dieselbe, wie früher, aber geklärt und geläutert; bezüglich der Form, so ist die frühere, nicht mehr dem gegenwärtigen Ideal entsprechende, bereits verlassen, eine neue, unserer Anschauungsweise entsprechende daraus hervorgebildet, nicht aber als Versuch, sondern in echt künstlerischer, den Fortschritt verwirklichender Weise; als Inhalt tritt uns die Erscheinung eines Heldengeistes entgegen, stolz und majestätisch, kühn und ritterlich, im Kampfe mit zarteren Gewalten. Schon hier, in diesem Werke des Uebergangs, ist die Individualität durchaus neu, eine in solcher Weise in deutscher Kunst noch nicht zum Ausdruck gekommene. Die innere Welt ist nicht die unendlich reich gegliederte germanische eines Beethoven, es ist darin nicht die phantastische Schwärmerei eines Schumann; aber sie trägt Elemente deutschen Wesens in sich, mit denen sich dann andere, südlichere Naturen auszeichnende gesellen, so dass durch diesen Complex eben eine neue grosse Künstlerindividualität entsteht. Ein treues Bild des Liszt'schen Wesens im engeren Sinne bieten die „Ungarischen Rhapsodien“. Ich mache ferner aufmerksam auf die neue Ausgabe der „*Années de Pèlerinage*“, ein Werk, in dem ebenfalls des Vortrefflichen viel. Natürlich, dass Liszt auf diesem, ihm speciell eigenen Gebiete fort und fort eine reiche Thätigkeit entwickelt hat. Neues ist bis herab auf die jüngste Zeit fortwährend von ihm erschienen. Liszt hat sich aber nicht blos auf diese Fächer beschränkt. Er hat sich, mit Ausschluss der Oper, allen Gattungen der Tonkunst zugewendet. Ich erinnere an seine Arbeiten für Männerstimmen. Ganz ausgezeichnet sind namentlich seine Lieder, die, früher in einzelnen Ausgaben veröffentlicht, später in einer neuen umgearbeiteten Gesamtausgabe (Leipzig, C. F. Kahnt) erschienen. Ich mache hierauf besonders aufmerksam, weil diese Seite der Liszt'schen Thätigkeit die bis jetzt am wenigsten bekannte war, im Gegentheil selbst Solche, die in anderen Fächern seinen grossen Beruf längst anerkannt haben, in Bezug auf diese Seite noch zweifelhaft waren. Es kommt indess auch hier darauf an, dass man sich mit der Eigenthümlichkeit des Tonsetzers überhaupt vertraut macht, um auch in dieser Sphäre seine Leistungen anzuerkennen. Allerdings hat Liszt darin nur selten Lieder im speciell deutschen Sinne gegeben, er braucht einen grösseren Raum,

er nähert sich in den Hauptwerken dieser Gattung der Ballade, der dramatischen Scene. Es fehlt die concentrirte Innerlichkeit des deutschen Liedes, die in sich sich abschliessende Einheit der Gesamtstimmung, auf die sich das deutsche Lied namentlich seinem älteren Begriffe nach beschränkt; dafür aber weiss der Tonsetzer so reich durch den Glanz der Farben und die Pracht seiner Schilderungen bei strengem Anschluss an den Dichter und tiefster Erfassung des Inhalts zu entschädigen, dass ich nicht anstehe, diese Werke in ihrer Eigenthümlichkeit dem Ausgezeichnetsten beizuzählen, was wir überhaupt in diesem Fache besitzen. Haupterforderniss ist allein, dass man nicht voreilig abspricht, wie es noch so Viele thun, nicht über eine nun auch bereits dem äusseren Umfange nach ausserordentlich reiche Thätigkeit nach flüchtiger Kenntnissnahme eines oder einiger wenigen Werke entscheidet. Es kommt darauf an, sich tiefer einzuleben; das Wesen des Componisten in seiner Eigenthümlichkeit, die Individualität desselben muss innerlich unserer Anschauung und Empfindung erst aufgegangen sein, bevor ein wirkliches Verständniss und sonach auch eine gerechte Beurtheilung möglich ist. Aus diesem Grunde will ich auch auf die Reihenfolge der Orchesterwerke, in der dieselben einem noch nicht orientirten Publicum vorgeführt werden müssen, aufmerksam machen. Es war ein Umstand von nicht geringer Wichtigkeit, dass man allgemein bei den Wagner'schen Opern den in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ von uns ausgesprochenen Rath befolgt und zunächst „Tannhäuser“ und dann erst „Lohengrin“ zur Aufführung gebracht hat. In Bezug auf Liszt's symphonische Dichtungen ist eine gleiche Vorsicht nicht in Anwendung gekommen, und es liegt hierin zum Theil der Grund, dass dieselben — in der Hauptsache stets überwiegend günstig aufgenommen — hier und da auf Opposition stiessen. Man muss mit den leichteren, schneller eingänglichen Werken den Anfang machen. Dahin gehören vor allen Dingen „*Les Préludes*“; darauf können „Tasso“, „Festklänge“, „Orpheus“ und „Prometheus“ folgen. „Mazeppa“ und „Bergsymphonie“ müssten die erste Reihe beschliessen. Wo Chorkräfte zur Disposition stehen, können auch die Chöre zu „Prometheus“ alsbald gewählt werden. Das Werk wird überall zünden, sobald es entsprechend aufgeführt wird, wenn nicht Vorurtheile eine unbefangene Aufnahme unmöglich machen. Die Faust- und Dante-Symphonien sofort zur Aufführung zu wählen, halte ich, für den Fall, dass nicht ein ausnahmsweise empfängliches, gebildetes und gut vorbereitetes Publicum das Auditorium bildet, für minder räthlich.

Es bleibt mir jetzt noch übrig, der dritten Epoche in Liszt's Kunstschaffen, seiner Thätigkeit auf kirchlichem Gebiete, zu gedenken.

Sie Alle wissen, dass er nach Schluss der Weimarischen Tonkünstler-Versammlung im Jahre 1861 Weimar wieder verlassen und seinen Wohnsitz in Rom genommen hat. Liszt hat sich seit seiner Uebersiedelung nach dort vorzugsweise der Thätigkeit auf kirchlichem Gebiet zugewendet. Zwar nicht plötzlich, mit einem Male, und erst seit dieser Zeit. Wie aus der bisherigen Darstellung bereits zu Ihrer Kenntniss gekommen ist, war er schon früher in dieser Sphäre thätig, und mehrere seiner grössten Schöpfungen, so die Graner Festmesse, die Composition des 13. Psalms für Soli, Chor und Orchester, fallen in die Zeit des Weimarischen Aufenthaltes; ebenso andere ausgezeichnete Arbeiten kleineren Umfangs, zwei Psalme für eine Solostimme, der eine mit Frauenchor, ein Psalm für Männerstimmen, u. s. w. Zum Zielpunct seines Schaffens erwählt wurde aber seine Thätigkeit nach dieser Seite hin erst in Rom. Seine schon früher erwähnte „Heilige Elisabeth“, sowie sein Oratorium „Christus“ gehören hierher. Liszt ist jedenfalls unter allen Lebenden Derjenige, der am meisten den Beruf zu einer Regeneration der katholischen Kirchenmusik in sich trägt, und nicht eine vielleicht in Folge äusserer Motive ergriffene Aufgabe haben wir deshalb darin zu erblicken; das tiefste Herzensbedürfniss hat ihm den Impuls dazu gegeben. Unter demselben Gesichtspunct ist auch sein Eintritt in den geistlichen Stand aufzufassen. Diejenigen, die mit Liszt's früherem Lebensgange und seiner inneren Entwicklung näher vertraut sind, wissen, wie schon in früheren Jahren diese religiöse Richtung zu verschiedenen Malen bei ihm zur Geltung gelangte, damals freilich noch vielfach durchkreuzt von seinen grossartigen, im höchsten Grade mannigfaltigen weltlichen Beziehungen. Auch nicht als einen bigotten Anschluss an das Dogma der katholischen Kirche, als eine schwächliche, des gedanklichen Elements entbehrende Rückkehr in den Schoos der Kirche hat man diese Wendung aufzufassen. Wie Liszt überall geistvoll erscheint, und, obschon von ganz anderen Bildungswegen herkommend, doch eine der deutschen speculativen Philosophie verwandte Auffassung in den wichtigsten Angelegenheiten zeigt, so ist auch sein obschon auf der Basis des Dogmas ruhender Glaube ein geklärter durch Geist, Gemüth und Phantasie gehobener.

So habe ich die Betrachtung fortgeführt bis zu der neuesten Spitze der Kunstentwicklung. Ich kann jedoch hiermit meine Darstellung noch keineswegs abschliessen; es sind jetzt noch zunächst die hervorragendsten Mitglieder der Schule zu nennen, die sich um jene Koryphäen gebildet hat, und weiter ist dann auch der anderen in unserer Zeit thätigen künstlerischen Kräfte zu gedenken, die bald einem der vorausgegangenen

Meister bestimmter sich anschliessen, bald nur überhaupt unter dem Einflusse der Neuzeit stehen.

Der Umstand, dass Wagner verhindert war, in Deutschland zu leben, hatte es für diesen eine Zeit lang zur Unmöglichkeit gemacht, selbst praktisch einzugreifen und eine Schule um sich zu versammeln. Wie nun Liszt überhaupt als der Nächststehende seit Wagner's Entfernung die Vertretung desselben übernahm, so ist er es auch gewesen, der nach dieser Seite hin zugleich für Wagner eintrat und die Heranbildung befähigter Schüler sich angelegen sein liess. An Liszt schlossen sich aus diesem Grunde zunächst auch alle Weiterstrebenden an, und es ist der Einfluss seiner grossen Kunstanschauung gewesen, welcher viele der Jüngeren aus der Flachheit und dem Schlendrian emporgehoben, einem höheren Ideal zugeführt hat. Theils sind es Schüler, auf die unmittelbar seine Einwirkung sich erstreckte, theils Solche, die sich von ihm angezogen fühlten und bald näher, bald entfernter stehend, bald schon gereifter, bald minder ausgebildet herantretend, in der Verfolgung ihres Zieles durch ihn gekräftigt worden sind.

Es ist hier der Ort, zunächst eines Künstlers zu gedenken, auf dessen Entwicklung Liszt von Einfluss war, obschon derselbe jetzt schon längst als eine durchaus in sich abgeschlossene, völlig gereifte Natur vor uns steht: **Joachim Raff**. Auch Raff hat eine längere Entwicklung hinter sich, er war früher Saloncomponist und als solcher minder glücklich, da im Grunde sein ernsteres, gehalteneres Wesen wenig für eine derartige Aufgabe passen wollte. Nachher hat aber Raff längere Jahre hindurch den umfassendsten Studien sich hingegeben, und es hat diese Zeit strenger Arbeit das Resultat gehabt, dass er später erst sich selbst erfassen lernte und jetzt in seiner wirklichen Eigenthümlichkeit sich darstellt. Erscheint er jetzt als ein Anderer, so ist der Grund dafür, dass er früher noch nicht er selbst war. Ich habe nicht die Absicht, länger bei der Besprechung dieses Künstlers zu verweilen, eben so wenig als bei den nachher noch zu erwähnenden. Nur im Vorübergehen will ich derselben gedenken, um meine Darstellung bis auf den gegenwärtigen Moment fortzuführen. Ein ausführliches Eingehen müsste jedenfalls ein verfrühtes genannt werden, da wir bei vielen derselben eine weitere Gestaltung erst noch abzuwarten haben. Nur bemerken will ich daher, dass Raff's Standpunct der hier bezeichnete, in Folge der neuen Wendung eingetretene ist, dass seine Eigenthümlichkeit vor Allem in dem neu gewonnenen, höheren Bewusstsein besteht. Speciell sind es noch seine Meisterschaft im Technischen, sein grosser Kunstverstand, welche ihn charakterisiren. Diese sind die Basis geworden, auf der er neuerdings

zu einem freieren, poetischen Schaffen sich erhoben hat. Unter seinen zahlreichen Werken nenne ich seine „Frühlingsboten“, eines der besten Pianofortewerke der letzten Zeit, seine Streichquartette, seine Werke für Pianoforte und Streichinstrumente, unter diesen namentlich das Quintett in Cdur, seine Preissymphonie und Preiscantate, seine Cantate „Dornröschen“, sein Concertstück für die Violine „Die Liebesfee“, seine Violinsonaten, seine Symphonien „Im Walde“ und „Lenore“ (nach der Bürger'schen Ballade), seine zahlreichen Lieder u. s. w. Raff war zugleich einer der Ersten, der als Operncomponist in Wagner's Fusstapfen getreten ist. Hierhin gehört seine mir nicht weiter bekannte Oper „Samson“. Mit seiner neuesten, komischen Oper „Dame Kobold“ scheint er sich jedoch wieder der älteren Richtung zugewendet zu haben, der auch, soviel ich weiss, seine erste Oper „König Alfred“ angehört.

Ein unmittelbarer Schüler Liszt's ist Hans v. Bülow, namentlich was Klavierspiel betrifft, während in der Composition auch Wagner auf ihn, wie auf alle Mitglieder der Schule, von Einfluss war. v. Bülow ist ausser mit Liedern für eine Singstimme, mehrstimmigen Gesängen ohne Begleitung und Pianofortecompositionen auch mit grösseren Orchesterwerken hervorgetreten. Ich nenne unter diesen seine Ballade „Des Sängers Fluch“ nach Uhland, Ouverture und Marsch zu „Julius Cäsar“ von Shakespeare, ein symphonisches Stimmungsbild „Nirwana“, sowie vier Charakterstücke. v. Bülow gehört zu den intelligentesten, vielseitigst gebildeten Künstlern unserer Zeit, wie denn überhaupt eine nicht blos specifisch musikalische, sondern zugleich erhöhte allgemeine Bildung, das geistig Angeregte überhaupt, wenn auch nicht überall in gleich hohem Grade, eine Eigenthümlichkeit der Schule ist. v. Bülow, gleich sehr unterstützt durch Talent und Studium, leistet auch als Dirigent Eminentes, so wie er auch als Lehrer und durch seine instructiven Ausgaben classischer Klavierwerke, namentlich der Beethoven'schen Sonaten (von Op. 53 an) sich namhafte Verdienste erworben hat. Er gehört zu den hervorragendsten Repräsentanten der Schule.

Ich nenne ferner unter den bedeutenderen Mitgliedern derselben Sobolewski, Seifriz, Lassen, Cornelius, Draeseke, H. v. Bronsart, Weissheimer, Götze, Damrosch, J. Reubke, Alex. Ritter, Stör, J. Huber, Schulz-Beuthen, Sucher, Klughardt, Riemenschneider und zwar diese Alle im Hinblick auf ihre Leistungen als Componisten. Allerdings hat nur ein Theil der hier Genannten unter der unmittelbaren, persönlichen Einwirkung Liszt's gestanden. Zu diesen gehören Cornelius, Lassen, Damrosch, Götze. Die Uebrigen, unter anderen Einflüssen gebildet, erscheinen mehr nur durch ein geistiges Band mit der Schule verknüpft,

und haben, wie auch die zuvor Genannten, als schon mehr oder weniger gereifte Künstler der Schule sich angeschlossen. So gehören z. B. Draeseke, Weissheimer und Schulz-Beuthen dem Leipziger Conservatorium an.

Sobolewski, bekannt als Operncomponist und von mir schon früher erwähnt, ist bereits dem früheren Schumann'schen Künstlerkreise beizuzählen, hat aber zuletzt in seiner Oper „Comala“, zu der er auch den Text verfasst hat, sich entschieden Wagner's Grundsätzen angeschlossen. Cornelius, gleichfalls Dichter seiner Oper „Der Barbier von Bagdad“, hat mit diesem Werke, welches zuerst in Weimar und neuerdings wieder in Hannover zur Aufführung gelangte, den Versuch gemacht, auch die komische Oper in diesen Anschauungskreis hineinzuziehen. Eine spätere Oper von ihm „Der Cid“ nach Herder, zu der er gleichfalls den Text dichtete, wurde ebenfalls auf dem Weimarischen Hoftheater zur Aufführung gebracht. Seine Lieder und Chorwerke (für gemischten und für Männerchor) gehören vermöge der ihnen innewohnenden Inbrunst der Empfindung und der innigen musikalischen Durchdringung des Textes zu den werthvollsten neueren Erscheinungen auf den genannten Gebieten. Von Lassen ist eine Oper „Frauenlob“ in Weimar vor einer Reihe von Jahren zur Aufführung gekommen; von neueren Compositionen desselben erwähne ich die Musik zu „König Oedipus“, zu Hebbel's „Nibelungen“ und zum Goethe'schen „Faust“, sowie eine Symphonie in D dur, eine Ouvertüre zum Beethoven-Jubiläum und mehrere Hefte Lieder. In dieselbe Reihe gehört auch C. Götze, der ebenfalls mit einer Oper „Die Corsen“ in Weimar debutirt und später sich auch der Orchestercomposition zugewendet hat. Weissheimer schrieb eine Oper „Theodor Körner“ nach einer Dichtung von Louise Otto, welche auf der Münchener Bühne zur Darstellung gelangte. Draeseke hat eine Oper „König Sigurd“ nach einem von ihm verfassten Texte geschrieben, die aber noch auf keiner Bühne aufgeführt worden ist. Im Druck erschien von dem zuletzt Genannten als Op. 1 eine Ballade: „Helge's Treue“, ein sehr bedeutsames Erstlingswerk; ausserdem ein „Lacrymosa“ für Chor und Orchester, eine Symphonie, welche bei der Tonkünstlerversammlung in Erfurt einen durchschlagenden Erfolg errang, mehrere Pianofortecompositionen, sowie eine Sammlung von Liedern. Seifriz hat Ouvertüre und Zwischenactsmusik zu Schiller's „Jungfrau von Orleans“ geschrieben, die auch in Partitur erschienen sind. Unter seinen gedruckten Werken sind ferner Lieder für gemischten und für Männerchor zu nennen. Von seiner Cantate „Ariadne auf Naxos“, einem umfangreichen, einen Concertabend ausfüllenden Werke, wurden Bruchstücke bei der ersten Tonkünstler-Versammlung in Weimar aufgeführt.

Bei der Versammlung in Carlsruhe, welche im Jahre 1864 stattfand, kam eine Concert-Ouverture von ihm, die jetzt auch gedruckt vorliegt, zur Aufführung. Seifriz, durch Intelligenz und praktische Tüchtigkeit gleich ausgezeichnet, hat sich auch seiner Zeit durch seine Wirksamkeit als Kapellmeister des verstorbenen kunstsinnigen Fürsten von Hohenzollern-Hechingen in Löwenberg die namhaftesten Verdienste um die Schöpfungen lebender Künstler erworben. In seinen Compositionen schliesst er sich, unbeschadet seiner Eigenthümlichkeit, den Principien der Schule an. Damrosch, wie Seifriz Violinvirtuos und trefflicher Dirigent, hat die Richtung der Schule auch auf die Composition für Violine ausgedehnt, ist später aber auch auf dem Gebiete der Orchestercomposition — ich erinnere an seine Ouverture zum Beethoven-Fest 1870. — und des Liedes thätig gewesen. Von v. Bronsart endlich sind ein Trio für Pianoforte und Streichinstrumente, seine „Frühlingsphantasie“ für Orchester, mehrere Werke für Chor und Orchester, sowie ein Clavierconcert in Fismoll, welches von v. Bülow in die Oeffentlichkeit eingeführt wurde, zu nennen. Eine kirchliche Composition von ihm brachte der Riedel'sche Verein in Leipzig zur Aufführung. Alexander Ritter, tüchtiger Geiger, hat ein Streichquartett als Op. 1, sowie Charakterstücke für Violine und Orgel und einen Liedercyklus „Liebesnächte“ veröffentlicht und namentlich in dem erstgenannten Werke sich als bedeutendes Talent bewiesen. Von dem früh verstorbenen Julius Reubke ist eine Sonate in Bmoll als eine hervorragende Leistung namhaft zu machen. Von Stör sind besonders seine „Tonbilder zu Schiller's Lied von der Glocke“ zu nennen. Schulz-Beuthen hat namentlich in seinen Chorchompositionen, in dem 42. und 43. Psalm, dem „Befreiungsgesang der Verbannten Israels“ und der Ballade „Harald“, von denen die erstere bei der Tonkünstler-Versammlung in Weimar im Jahre 1870 zur Aufführung kam und vom Allgemeinen Deutschen Musikverein durch den Druck veröffentlicht worden ist, die letztgenannte bei der Tonkünstler-Versammlung in Altenburg 1876 aufgeführt wurde, Bedeutendes gegeben. In neuester Zeit sind auch Pianofortecompositionen von ihm erschienen. Sucher ist mit Orchestercompositionen, Chorwerken und Liedern, Klughardt mit einer Symphonie zu Bürger's „Lenore“ und „Schilfliedern“ (nach Lenau) für Oboe, Bratsche und Klavier, Riemenschneider mit symphonischen Dichtungen hervorgetreten. Joseph Huber hat ausser mehreren symphonischen Dichtungen eine Oper „Die Rose vom Libanon“ geschrieben, die auch im Druck erschienen, aber noch nicht zur Aufführung gekommen ist. Die Dichtung derselben giebt mir Anlass, auch der eigenthümlichen, auf Herstellung eines wirklichen musikalischen Dramas

gerichteten Bestrebungen ihres Verfassers mit einigen Worten zu gedenken. Wie Wagner, so sieht auch Peter Lohmann in dem von aller Convention losgelösten Reinnenschlichen das alleinige Material des dramatischen Dichters, „dem Menschen, wie er, ungefesselt von den beengenden Banden bestimmter Zeiten und Verhältnisse, seinen von Natur eingeborenen Anlagen, Bedürfnissen und Neigungen nach dasteht, dem einen, ungetheilten Menschen“; das Wesen des Dramas ist ihm „das von allem Wissen und dem absichtklaren Verstande abgelöste innere Fluthen und Walten“; er fordert im Drama „unmittelbares, leidenschaftsgesättigtes Leben, Fernhaltung von Beweggründen von anderem als ungetrübt seelischem Ursprunge, Vermeidung jeder noch so geringfügigen Mittheilung von etwas nicht unmittelbar in der Handlung sichtlich, hörbar Erfolgendem“, „jeder Betrachtung, die nicht selbst wieder unmittelbare Ursache von etwas Folgendem zu sein vermag“. Nur unter diesen Bedingungen, findet er, kann auch die Musik in ihrem eigensten Wesen sich entfalten. In diesen Grundgedanken, wie gesagt, Wagner verwandt, geht Lohmann doch bei der weiteren Ausführung derselben über diesen hinaus, aber zugleich, meines Erachtens, entschieden zu weit. Er legt auf die „seelische Innerlichkeit“ des Dramas einen Nachdruck, der sich mit der Forderung einer wahrhaft künstlerisch-lebensvollen Gestaltung des Stoffes nicht verträgt. Er verkennt dabei zu sehr die Nothwendigkeit einer vollen Körperlichkeit des Dramas, welche letztere, so sehr sie auf der einen Seite immer unmittelbarer Ausdruck der zu verwirklichenden Idee sein, doch auf der anderen Seite das stete Blosslegen, die fortwährende Vergegenwärtigung der abstract-geistigen oder ideellen Quintessenz des Dramas, so wie sie Lohmann im Auge hat, vermeiden muss. In der That erscheint auch in den Lohmann'schen „Gesangsdramen“ die Fortbewegung der Handlung vielfach weniger unmittelbar aus dieser selbst heraus motivirt, als durch das tendenziöse Eingreifen der Idee, welche der Dichter im Drama zur Anschauung bringen will, bewirkt; die meisten Personen stellen sich weniger als solche, als dramatische Personen dar, denn als Personificationen der an ihnen zur Erscheinung zu bringenden Idee; sie haben den Schein des Lebens, sie sind leidenschaftvoll, aber, ich möchte sagen, leidenschaftvoll doctrinär. Die Berufung auf die grosse Scene im zweiten Act von Wagner's „Tristan und Isolde“, in welcher der Dialog scheinbar eine abstracte Form annimmt, würde insofern nicht zutreffend sein, als die bezeichnete Wendung daselbst gleichsam als die Blüthe der allmählich zu höchster Ekstase gesteigerten Stimmung erscheint. Dass die Mitwirkung der Musik den erwähnten Mangel in den Lohmann'schen Gesangsdramen vollständig auszugleichen im Stande

sei, möchte ich bezweifeln; ein abstracter Rest, der der völligen Verschmelzung mit der Musik widerstrebt, dürfte immer übrig bleiben. — Was das formelle Verhältniss der Musik zu seinem Drama betrifft, so verlangt Lohmann, dass sie „symphonisch gestalte, zu grossen Bauten langathmig sich zusammennehme, unverrückbar auch ihrerseits die Lösung des dramatischen Conflictes im Auge habe mit ebensoviel Grundgedanken, als der Dichter Figuren ins Feld schickt“. Die Erfüllung dieser Forderung indess würde, wie mir scheint, eine Art selbstständiger symphonischer Dichtung, neben dem Drama hergehend, ergeben, und somit zum Verständnisse derselben auf Seiten des Zuhörers eine ihr gesondert zugewendete Aufmerksamkeit beanspruchen, anstatt dass die Musik sich darauf beschränkt, die seelischen Vorgänge und in diesen zugleich die psychologische Grundlage des Dramas zu zeichnen und dem Zuschauer zum Bewusstsein zu bringen, und mit dem Drama zugleich zu wirken. — Kann man nach dem Gesagten auch nicht mit allen Ansichten Lohmann's einverstanden sein, so verdienten die Bestrebungen desselben doch im Hinblick auf den vollen künstlerischen Ernst, mit welchem er seine Aufgabe erfasst, an dieser Stelle erwähnt zu werden. —

Es war natürlich, dass Liszt's Einwirkung bald auch auf die jüngeren klavierspielenden Talente sich erstrecken musste, und so gab bald auch eine Reihe von Pianofortevirtuosen und Virtuosinnen Zeugniß von seiner Thätigkeit auch in dieser Beziehung. Die ausgezeichnetsten Talente sind aus seiner Schule hervorgegangen. Ich nenne unter diesen vor Allen H. v. Bülow, bekanntlich wol der grösste Klavierspieler der Gegenwart ausser seinem Meister Liszt. Es schien nach des Letzteren Vorgang kaum noch möglich, im Klavierspiel neue Seiten zur Geltung zu bringen. Trotzdem hat v. Bülow sich selbstständig eine Bahn gebrochen. Aus etwas späterer Zeit ragt insbesondere der vor einigen Jahren verstorbene Carl Tausig durch eminente Leistungen hervor. Zu den bedeutenden Talenten gehören ferner Dionys Pruckner und H. v. Bronsart. Adolf Blassmann, ebenfalls einer unserer besten Pianisten, namentlich als Interpret Schumann's und im Vortrage von Kammermusik, hat sich selbstständig gebildet, ist aber doch nach Gesinnung und Richtung diesem Kreise beizuzählen. Ich nenne ferner Lassen in Weimar, den verstorbenen Pflughaupt, Klindworth in Moskau, Mason in New-York, Theodor Ratzenberger in Wiesbaden, Winterberger in Leipzig, den verstorbenen Bendel. Auch viele Virtuosinnen hat Liszt gebildet; ich nenne in erster Reihe Frau v. Bronsart, geb. Stark, Frau Pflughaupt. Selbst auf die Kunst der Ausführung auf anderen Instrumenten haben sich Liszt's begeisternde

Die hervorragenden Virtuosen wie Joachim, Singer, Cossmann, Damrosch u. A. standen zeitweilig unter seinem Einfluss.

Es ist das grosse Verdienst der Wagner-Liszt'schen Schule — die bekanntlich den Namen der neudeutschen angenommen hat, aus keinem anderen Grunde, als um gehässige Erinnerungen, die an das abgeschmackte Wort „Zukunftsmusik“ sich knüpfen, zu beseitigen, — zuerst wieder Bahn gebrochen, neue Wege eröffnet zu haben. Denn so sehr auch der sogleich noch näher zu besprechende Künstlerkreis zu schätzen ist, der sich um Mendelssohn und Schumann gebildet hat, so dürfen wir uns doch nicht verhehlen, dass die grosse Mehrzahl der Mitglieder desselben den oft bemerkenswerthen Anfängen eine nicht ganz entsprechende Folge gegeben, zum Theil auch in Einseitigkeit und Manier sich verirrt hat. Im Allgemeinen ist die Stellung der Nachfolger zu beiden Meistern eine ähnliche, wie die der Schüler und Anhänger Mozart's einerseits, Beethoven's andererseits. Wie dort, verflachte sich auch die Mendelssohn'sche Schule im weiteren Fortgange allzusehr in Formalismus und Aeusserlichkeit; die tieferen Naturen schlossen sich Schumann an, wie ja dieser selbst Mendelssohn gegenüber die tiefere Natur war. Zugleich freilich hat Schumann's überwiegende Subjectivität hin und wieder Veranlassung gegeben zu einem krankhaft-manierirten Einspinnen in sich selbst auch bei Denen, welche sich ihm angeschlossen haben. Ich nenne hier in erster Reihe **Johannes Brahms**, Denjenigen, der, bekanntlich von Schumann selbst noch in glänzender Weise in die musikalische Welt eingeführt, innerhalb des genannten Künstlerkreises die meiste Bedeutung erlangt hat. So hervorragend Brahms durch specifisch musikalische Begabung erscheint, so gilt doch das soeben im Allgemeinen Gesagte auch von ihm, und wir gewahren in seinem Schaffen die Consequenzen, welche ein einseitiges Weiterverfolgen der Schumann'schen Richtung nothwendig im Gefolge haben musste. Während bei Schumann die Kraft seiner universalen poetischen Anschauung die Gefühls- und die Verstandesseite im künstlerischen Process noch zu einheitlich-schöpferischer Wirksamkeit verband, sehen wir bei Brahms in Folge seiner abnorm gesteigerten Innerlichkeit bald den einen, bald den anderen Factor einseitig hervortreten, bald ein verschwimmendes Gefühlsleben, bald eine grüblerische oder schematisch verfahrende Verstandesthätigkeit walten, oder auch beide Seiten phantastisch gemischt. Daher hat seine Stimmungswelt vorherrschend etwas Schemenhaftes, Abstractes. Eine mehr harmonische Darstellung der ihm eigenthümlichen Stimmungswelt ist Brahms

in einigen seiner neuesten Werke gelungen, so vor allen in seinem „Deutschen Requiem“, sowie in der „Rhapsodie aus Goethe's Harzreise“, die denn auch zu seinen hervorragendsten Schöpfungen zählen. Minder rein in der Gesamtwirkung, so poetisch sinnvoll auch in der Anlage, ist das „Schicksalslied“; wir finden hier wieder ein schärferes Auseinandertreten der oben bezeichneten Gegensätze. Das „Triumphlied“ bietet bedeutende Momente da, wo der Einfluss des grossen Vorbildes des Componisten, Händel's, unmittelbarer wirksam gewesen ist, oder innerlichere Stimmungen, in denen Brahms besonders heimisch ist, zur Aussprache kommen; im Ganzen herrscht jedoch zu sehr ein spröde-verständiges Element vor, wie bei Brahms überall da, wo es gilt, Kraft und einen hohen Gefühlsaufschwung zur Darstellung zu bringen, so sehr auch hier, wie überhaupt, die Meisterschaft des Componisten in der Technik anzuerkennen ist. Ueberwiegend nach dieser Seite hin von Interesse und blos im Allgemeinen gewissermaassen mystisch-poetisch angefliegen sind auch die Orchestervariationen über ein Haydn'sches Thema. Treffliches enthält theilweise die Cantate „Rinaldo“; doch macht sich auch hier ein durch die Individualität des Componisten bedingter Mangel an poetischer Gegenständlichkeit, an blühendem, warmem Leben geltend; derartigen Anforderungen gegenüber behält Brahms' Darstellung meist etwas Reflectirtes, Abstractes. Zu den Hauptwerken des Componisten gehört ferner die Symphonie in C moll. Ohne Zweifel zählt dieselbe zu den hervorragenden neuesten Erscheinungen auf diesem Gebiete; doch ist man in ihrer Schätzung vielfach zu weit gegangen. So bedeutend die Symphonie in ihrem ideellen Vorwurfe erscheint, so hat doch auch hier die bezeichnete Eigenart des Componisten demselben eine Lösung der Aufgabe, das Sich-herausringen lebensfreudiger Thatkraft aus nächtigen, gedrückten Seelenstimmungen zur Anschauung zu bringen, mit völlig künstlerisch-reiner Wirkung nicht gelingen lassen. Wie es trotz aller äusseren Bewegtheit weniger ein mit unmittelbarer dramatischer Lebendigkeit sich vollziehendes inneres Ringen und Kämpfen ist, welches der erste Satz uns vorführt, als gewissermaassen blos dynamisch abgestuft erscheinende passive Seelenzustände, in denen die innere Triebkraft erloschen ist, — ein Verhältniss, das schon in kleinem Rahmen in den eines charaktervollen, festen physiognomischen Gepräges entbehrenden, verschwimmenden Hauptthemen zum Ausdruck kommt — so erscheint auch der im letzten Satze zur Darstellung gebrachte innere Aufschwung nicht als wirkliche, als ethische That, nicht als Ausfluss neugewonnener innerer Lebensenergie und zugleich einer neugewonnenen Einheit aller Kräfte; wir haben blos den Schein der That, der als solcher sein Gegen-

bild findet wiederum in einem Vorwalten des spröde-verständigen Elementes an Stelle eines unmittelbar mit fortreissenden freien, vollen Gefühlsstromes. Auch das ist als für den nicht völlig befriedigenden, nicht ursprünglichen ethischen Gehalt des Werkes bezeichnend zu beachten, dass der innere Umschwung sich nicht vollzieht in der Form einer von innen heraus erfolgenden Steigerung der Thatkraft, sondern mit Hilfe eines zwar poetisch wirksamen, aber doch nicht genügend motivirten und wiederum selbst kein genügendes Motiv für die Weiterentwicklung bildenden Eingreifens eines mystischen Elementes; sowie der Umstand, dass der Componist, um seine Intention in das erforderliche Licht zu setzen, in dem Thema des letzten Satzes auf Beethoven's neunte Symphonie Bezug genommen hat, ein Verfahren, welches ebenso unstatthaft wie störend erscheint. Wir begegnen demselben auch in dem D moll-Clavierconcert, ebenfalls einem Hauptwerk des Componisten, welches, hinsichtlich seiner Idee der genannten Symphonie verwandt, wie diese bedeutend concipirt ist, aber ebenfalls die poetische Intention nicht zu harmonisch-reiner Darstellung bringt. Das neueste grössere Werk von Brahms ist eine zweite Symphonie, eine bezüglich ihres geistigen Gehaltes minder gewichtige Schöpfung. — Von Brahms' Liedern, deren der Componist eine sehr grosse Anzahl veröffentlicht hat, gilt, was zunächst die Behandlung der Singstimme betrifft, in noch mehr einschränkendem Sinne das über Schumann bei gleicher Gelegenheit Gesagte. Brahms verfolgt in dieser Beziehung kein festes Princip; seine Gesangsmelodie erscheint bald nach rein musikalischen Gesetzen gebildet, bald sehen wir sie sich willkürlich herauf- und herabbewegen; ein Herauswachsen derselben aus dem Texte treffen wir in verhältnissmässig nur wenigen Fällen. Auch in der Charakteristik erreicht Brahms nicht immer die wünschenswerthe Sicherheit, Schärfe und Ausgeprägtheit. Das Wirksame seiner Lieder beruht in der allgemeinen poetischen Stimmung. Zu dem Besten, Unmittelbarsten und Poesievollsten, was der Componist in dieser Sphäre gegeben hat, gehört u. A. der Romanzen-Cyklus aus Tieck's „Schöner Magelone“. Von seinen sonstigen Werken sind zu nennen die Serenaden für Orchester, Sextette und Quartette für Streichinstrumente, ein Quintett und ein Quartett für Pianoforte mit Streichinstrumenten, eine Violoncell-Sonate, mehrere Hefte Variationen für Pianoforte zu zwei und zu vier Händen, drei Klavier-Sonaten, sowie zahlreiche Gesänge für gemischten und für Frauenchor mit und ohne Begleitung. — Der Schumann'schen Schule beizuzählen sind ferner noch: Joachim, der mit Orchesterwerken hervorgetreten ist, namentlich aber durch sein Violinconcert in ungarischer Weise Geltung erlangt hat; Bargiel, Schu-

mann's Verwandter, der sich als hervorragendes Talent durch Orchestercompositionen, Kirchenstücke, Werke für Kammer- und Hausmusik Anerkennung erwarb; **Kirchner**, geschätzt als Lieder- und feinsinniger Pianofortecomponist; **Adolf Jensen**, von v. Bülow durch eine Besprechung in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ eingeführt; dieser ist mit einer grossen Anzahl von Tondichtungen für Pianoforte, Orchester, Chor und Orchester, sowie Liedern und Gesängen hervorgetreten, in denen sich eine blühende Phantasie und reiche poetische Empfindung kund giebt; **Julius Otto Grimm**, von dem zwei Suiten für Orchester, eine Symphonie und eine Sonate für Pianoforte und Violine zu nennen ist; endlich **Carl Ritter**, auf dessen Pianofortecompositionen und Lieder ebenfalls v. Bülow zuerst durch ausführliche Besprechung in dem genannten Blatte aufmerksam machte. Wie ich schon vorhin bemerkte, kann es nicht in meinem Plane liegen, jedem einzelnen der genannten Künstler und ihren Werken eine ausführlichere Charakteristik zu widmen. In umfassenderem Zusammenhange sind die hervorragendsten Leistungen dieser Schule in Aufsätzen besprochen, die im 55. Bande der „Neuen Zeitschrift für Musik“ vom Jahre 1861 veröffentlicht wurden. Dieselben documentiren ein geistvolles Eingehen, wenn sie auch hin und wieder etwas zu enthusiastisch gehalten sind. Anf diese Aufsätze erlaube ich mir Diejenigen zu verweisen, denen es um genauere Kenntnissnahme zu thun ist.

Weiter sind in diesem Zusammenhange auch **A. Rubinstein** und **R. Volkmann** anzuführen, obgleich beide nicht einen so ganz bestimmt ausgeprägten Anschluss an einen bestimmten Meister, d. h. ausschliesslich an einen solchen, erkennen lassen. Alle die Genannten sind hervorragende Talente, wenn auch in bald grösserem, bald geringerem Grade; sie gehören zu den vorzüglichsten Kräften unserer Zeit ausserhalb der Wagner-Liszt'schen Schule: Was Volkmann betrifft, so war es dessen Trio in Bmoll, Op. 5, welches Uhlig in der darüber in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlichten Recension als eine Meisterleistung bezeichnete, so dass er auf diese Weise den Componisten in der musikalischen Welt einführte. In neuerer Zeit ist Volkmann sehr productiv gewesen und hat Treffliches geleistet in verschiedenen Bereichen, im Fache der Pianofortemusik und des Streichquartetts. Aus der erstgenannten Sphäre mache ich auf sein Op. 21 unter dem Titel: „Visegrad“, sowie auf die „ungarischen Skizzen“ für das Pianoforte zu vier Händen aufmerksam. Sehr beachtenswerth sind seine Symphonie in Dmoll, die Ouverture zu Shakespeare's „Richard III.“ und die beiden Serenaden. Ebenso vorzüglich ist sein Pianoforte-Concert und das

für Violoncell, das erstere von Blassmann, das zweite von Popper in die Oeffentlichkeit eingeführt. Auch auf kirchlichem Gebiete ist Volkmann thätig gewesen; hier ist sein „Weihnachtslied“ mit Auszeichnung zu nennen. Eine noch grössere Anzahl von Werken hat Rubinstein veröffentlicht. Freilich ist darunter gar Manches, was er besser im Pulte zurückbehalten hätte, und es ist namentlich dieser Umstand gewesen, der seiner Werthschätzung im grösseren Publicum entgegengetreten ist, da er mit der Menge seiner Publicationen die Kunstfreunde förmlich überschüttete und gewissermaassen betäubte. Doch haben sich schon jetzt aus dieser Menge mehrere sehr hervorragende Productionen ausgeschieden, die darum auch im erhöhten Grade zur Geltung gekommen sind, obschon auch hier Reminiscenzen an Mendelssohn den Genuss zu Zeiten beeinträchtigen. Dahin gehören vor allen Dingen seine Ocean-Symphonie, sein Pianoforte-Concert in Dmoll, seine dritte Pianoforte-Sonate in Fdur, Op. 41, seine Sonate für Pianoforte und Bratsche Op. 49; das Streichquartett in Fdur; das dritte Trio, Op. 52; in zweiter Reihe seine Sonate für Pianoforte und Violine, seine erste Symphonie. Am hervorragendsten erscheint mir neben der Ocean-Symphonie und zugleich eine neue Wendung in seinem Schaffen documentirend sein Orchesterwerk zu Goethe's „Faust“; dies sind ausgezeichnete Leistungen. Unter seinen neuesten Werken hat die mir nicht weiter bekannte „geistliche Oper“ „Der Thurbau zu Babel“ grosse Anerkennung gefunden. Ein Vortheil, der Rubinstein sehr zu Statten kommt, obschon er denselben zu seinem eigenen Nachtheil nicht ausreichend benutzt, ist, dass er bekanntlich zugleich ein eminenter Klavierspieler ist. Er gehört mit den vorhin Genannten der Liszt'schen Schule zu den ausgezeichnetsten der lebenden Pianofortevirtuosen, obschon in seiner Darstellung einseitig das Temperament vor dem künstlerischen Bewusstsein vorwiegt.

Es giebt zu allen Zeiten Künstler, welche nur im Allgemeinen die Einflüsse ihrer Zeit auf sich wirken lassen, ohne sich einem Meister bestimmen anzuschliessen. Hier am Schlusse meiner Darstellung wird es nöthig, auch dieser noch zu gedenken.

Wir haben neben den Koryphäen dieser Epoche mehrere gleichzeitige Künstler zu verzeichnen, die innerlich noch der vorausgegangenen Kunstentwicklung angehören, ohne Träger ganz bestimmter Richtungen zu sein. Es folgen sodann diejenigen, welche unter dem Einflusse Mendelssohn's standen, alle schon früher Besprochenen. Später trat eine Pause ein, jene kritische Uebergangszeit, die ich Ihnen vor Kurzem erst dargestellt habe. Weiter herauf machte sich die Einwirkung Schumann's

überwiegend geltend, und gleichzeitig trat dann auch die neudeutsche Schule ins Leben. Neben dieser aber laufen wieder Richtungen her, in ähnlicher Weise mit minder bestimmt ausgeprägter Physiognomie, wie ich dies soeben schon von einer etwas weiter zurückliegenden Zeit zu bemerken Gelegenheit hatte. Fr. Schneider's und seiner Schule gedachte ich schon früher. Auch wurden dort mehrere seiner namhaftesten Schüler erwähnt. Andere Mittelpunkte haben sich später gebildet durch die verschiedenen Conservatorien für Musik, welche errichtet wurden. In ähnlicher Weise haben Marx und Dehn in Berlin einen Kreis von Schülern um sich versammelt.

Die Koryphäen der Epoche sind: Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Franz, Berlioz, Wagner, Liszt.

Diejenigen der Jüngeren, welche sich einzelnen dieser Meister speciell angeschlossen haben, wurden soeben genannt. Was viele Andere betrifft, so ist es kaum möglich, eine bestimmte Gruppierung nach Richtung oder Schule zu geben. Die Werke derselben zeigen mehr oder weniger nur im Allgemeinen die Physiognomie der Zeit, und eine bestimmte Charakteristik würde ein sehr genaues Eingehen in specielle Unterscheidungsmerkmale nothwendig machen, und dann doch kaum einen Zweck haben. Besser daher, wenn ich die weitere Uebersicht, mit der ich diese Darstellung beschliesse, nach den verschiedenen Gattungen ordne und einzelne Namen beispielsweise anführe, selbstverständlich mit Ausschluss aller schon in anderem Zusammenhange Genannten. In der Hauptsache kann es uns jetzt nur noch darauf ankommen, einen Blick zu Ihrer weiteren Orientirung auf die neuesten Erscheinungen zu werfen, ohne dabei eine erschöpfende Vollständigkeit, die häufig zu einer blos katalogischen Uebersicht herabsinken müsste, anstreben zu wollen.

Ein Verzeichniss neuerer und neuester deutscher Operntonsetzer theilte ich Ihnen bereits in der 20. Vorlesung mit, d. h. ein Verzeichniss aller Derer, die mehr oder weniger sich auf Nachahmung von Meistern beschränkt haben, während die hervorragenderen Talente, die als Träger der Entwicklung zu betrachten sind, im Fortgange der Darstellung eine ausführlichere Besprechung fanden. Auch diejenigen unter den Mitgliedern der neudeutschen Schule, welche auf dem Gebiete der Oper thätig gewesen sind, fanden bereits Erwähnung. Es erübrigt nur noch an einige von Denen zu erinnern, welche so glücklich waren, in jüngster Zeit sich einige Erfolge zu erringen. v. Holstein wurde schon angeführt: ich nenne ferner Linder, Kretschmer, Brüll, Reinthaler, Hofmann, Grammann, Götz, Goldmark, von den die drei Letzteren sich entschiedener von den Wagner'schen Principien beeinflusst

zeigen, während in den Werken der Anderen, soweit mir dieselben bekannt sind, allerdings häufig ein fühlbarer Mangel an Stil, ein unklares Schwanken zwischen verschiedenen Richtungen sich zeigt. Was das Ausland betrifft, um auch dessen beiläufig zu gedenken, so ist zu constatiren, dass fast in allen Ländern, in Russland, Polen, Ungarn, Frankreich und anderwärts Tonsetzer aufgetreten sind, welche sich der deutschen Entwicklung mehr oder weniger bestimmt angeschlossen haben. Es gehören hierher Namen wie Rubinstein, Sserof, Glinka, Dargomijsky, Moniuszko, Doppler, Erkel u. A. Von französischen Tonsetzern ist es namentlich Gounod mit seinem verballhornten „Faust“, der in neuester Zeit vorzugsweise in Deutschland Eingang gewonnen hat. Minder glücklich waren in dieser Beziehung Félicien David, A. Thomas u. A.

Der neuesten Productionen im Fache des Oratoriums gedachte ich schon in der 17. Vorlesung, so wie dort auch schon ausführlich über den Stand der Kirchenmusik in der Gegenwart gesprochen wurde. In speciell kirchlicher Sphäre sind ausser den bereits Genannten u. A. Thiele, Flügel, Herbeck, Fischer, Naumann, Müller-Hartung, Grell, Wüllner, Raff, Vierling, E. F. Richter, Rheinberger, Winterberger, F. Witt u. A. thätig gewesen.

Auf dem Gebiete der Orchestercomposition ist vor Allem an jene Versuche, die Form der Suite in der Gegenwart wieder einzuführen, zu erinnern. Ausser Raff und Franz Lachner, die bereits besprochen wurden, sind hier Esser, Grimm, dessen ebenfalls schon gedacht wurde, zu erwähnen. Abgesehen von der Bearbeitung dieser Form im Besonderen und die Orchestercomposition überhaupt ins Auge gefasst, so wäre hier natürlich eine sehr grosse Anzahl von Tonsetzern namhaft zu machen. Ich nenne unter diesen Litloff, Reinecke, Abert, Gernsheim, Vierling, Goldmark, Bruch, Rheinberger, Jadasohn, Rudorff, Dietrich, Götz, Erdmannsdörfer, Metzdorff, R. Fuchs, Hofmann. Namentlich auf diesem Gebiete hat auch das Ausland neuerdings hervorragende Vertreter aufzuweisen. Als der Ersten einen, ausgezeichnet durch Geist, Originalität und allseitige musikalische Durchbildung, nenne ich Saint-Saëns, der mit einer grossen Anzahl von Instrumentalcompositionen hervorgetreten ist und namentlich mit seinen symphonischen Dichtungen auch in Deutschland Anerkennung gefunden hat. Ferner sind anzuführen: Tschaiowsky, Rimski-Korsakoff, Svendsen, Hamerik, Grieg, dieser im Hinblick auf ein treffliches Pianoforte-Concert. Auch Xaver Scharwenka hat mit einem solchen bei der Tonkünstler-Versammlung in Hannover Erfolg errungen.

Im Fache der Kammer- und Hausmusik sind ausser den schon Angeführten u. A. Caesar Frank, Grädener, Kiel, Grieg, Bürgel, Rheinberger, W. Speidel, Thieriot bemerkenswerth. Besonders reich ist natürlich das Feld der Pianoforteliteratur bearbeitet worden. Auch hier haben Raff, Meinardus, Goldmark u. A. den Versuch der Wiedereinführung der Suite gemacht. Daneben fanden alle älteren und neueren Formen ihre Vertretung. Hier auch nur annähernd ein Verzeichniss geben zu wollen, würde so viel heissen, als einen Katalog aufzustellen.

Ich nenne beispielsweise Bendel, Kiel, Jadassohn, Deprosse, Gernsheim, Litolff, Hiller, Reinecke, Viole, den Letzteren wegen einer Reihe bemerkenswerther Sonaten und eines vorzüglichen, von Liszt edirten instructiven Werkes: „Gartenlaube“, Brah-Müller, Mertke, Winterberger, Xaver und Philipp Scharwenka, Hofmann, P. Geisler, M. J. Beer.

Der grossen Verbreitung des Klavierspiels in unserer Zeit entsprechend hat auch die Literatur für instructive Zwecke mehr und mehr eine ganz enorme Ausdehnung gewonnen. Ich nenne unter den hier Thätigen beispielsweise L. Köhler, Eschmann, Döring, Krause, Handrock, Spindler, Bolck.

Aber nicht allein auf das Gebiet der Pianofortemusik blieb diese reiche Thätigkeit beschränkt. Auch die Orchesterinstrumente und der Gesang haben, wenn auch nicht eine gleich umfangreiche, so doch immerhin eine sehr ausgedehnte Berücksichtigung erfahren. Was Violine betrifft, nenne ich David und seine Schule; in Bezug auf Violoncell ist an Grützmacher's und C. Schröder's verdienstliche Thätigkeit zu erinnern. Im Fache der Gesangkunst ist Ferd. Sieber als Schriftsteller sehr thätig gewesen.

Mit der immer grösseren Verbreitung des Männergesangs in neuester Zeit, der seine Anhänger jetzt nach Hunderttausenden zählt, hat auch die Literatur dafür immer mehr an Umfang zugenommen. Nicht unerwähnt darf indess bleiben, dass dieser Kunstzweig zugleich mit der Modeliteratur für Pianoforte der am unkünstlerischsten und oberflächlichsten vertretene ist. Nur wenige bessere Tonsetzer, die sich dieser Sphäre fast ausschliesslich gewidmet haben, unter diesen Zöllner, Otto, Adam, Tschirch, erhoben sich über das allgemeine Niveau. Mit der Vermehrung der Gesangsvereine sank auch die Production immer mehr zur Seichtheit herab. Neuerdings haben hervorragend Begabte, sowie mehrere achtungswerthe Talente den Versuch gemacht, einen höheren Aufschwung in diesen Kunstzweig zu bringen. Liszt mit seinen ausgezeichneten Quartetten nannte ich schon, sein „Festgesang

an die Künstler“ ist hier noch anzuführen. Bedeutendes hat Max Bruch geleistet. Rietz, Faisst, Reinecke, Herbeck, Goldmark, Brambach sind ausserdem neben noch manchen Anderen hervorzuheben.

Ueber Orgelmusik und Orgelspiel habe ich schon in der 17. Vorlesung gesprochen, und es ist dem dort Gesagten Nichts weiter hinzuzufügen. Des verstorbenen Kühmstedt sei hier noch nachträglich gedacht, sowie Müller-Hartung's in Weimar und W. Volckmar's.

Eine besonders reiche Thätigkeit zeigt sich auch im Fache des Liedes. Träger der Entwicklung sind, wie Sie wissen, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Franz und Liszt. Auch die hervorragendsten unter Denen, die sich einzelnen dieser Meister besonders angeschlossen haben, bezeichnete ich schon; unter diesen Jensen, Winterberger, Kirchner u. A. Specieell R. Franz angeschlossen haben sich u. A. Stade, Twietmeyer. Aus älterer Zeit führe ich noch an: Lindblad, Rietz, Reinecke, Flügel, Vierling, G. J. van Eyken, sowie aus den letzten Jahren v. Holstein, Metzдорff, Brückler, v. Herzogenberg, dessen „Deutsches Liederspiel“ besonders hervorzuheben ist, Deprosse, Naubert.

Fassen wir schliesslich noch einmal die Kunst der Ausführung, auf dem Pianoforte sowol wie auf den übrigen Instrumenten und im Gesange, ins Auge, so hat dieselbe in den letzten Jahren wieder viele zum Theil sehr hervorragende Talente gewonnen; was Pianofortespiel betrifft, auch ausserhalb der neudeutschen Schule. Unter den Klavierspielern nenne ich insbesondere noch Alfred Jaell, einen der Ersten in unserer Zeit, sowie Anton und Nicolaus Rubinstein, ausserdem Pauer in London, was den Vortrag älterer, u. A. Hummel'scher Werke betrifft, ferner auch als geistvollen Interpreten classischer Werke Ehrlich in Berlin, sowie Epstein und Dachs in Wien, Hallé in London, Louis Brassin in Brüssel, Saint-Saëns in Paris, Sgambati in Rom, Joseffy in Wien, beide Schüler Liszt's, den blinden Labor, Treiber in Leipzig. Eine ganze Flora klavierspielender Damen ist ebenfalls hervorgetreten. Zu diesen gehören: Wilhelmine Claüs-Szarvady und Marie Wieck, die Erstere mit einem hübschen Talent für zierliche Darstellung begabt, die Zweite technisch gut gebildet. In England ist Arabella Dawison geb. Goddard sehr gefeiert. Die Damen aus der Liszt'schen Schule erwähnte ich schon zum Theil. Es gehören aber auch hierher noch die Schüler und Schülerinnen von H. v. Bülow: Fritz Hartvigson in London, C. Fuchs in Berlin und Barth in Potsdam; ferner Frau Hallwachs-Heintz in Berlin, sowie Frau Menter-Popper in Wien, die, wenn auch von einem anderen Lehrer gebildet, in späterer

Zeit Anregungen von dem genannten Meister empfing. Ich nenne ferner als vorzüglich Frau Sara Heinze, geb. Magnus, eine Schülerin Kullak's, jedoch auch berührt von dem Einflusse der Liszt'schen Schule; das Letzttere gilt auch von Frä. Marie Krebs in Dresden, Frau Erdmannsdörfer-Fichtner in Sondershausen und Frä. Mehlig in Stuttgart. In den letzten Jahren haben Frau Essipoff-Leschetitzky, Frau Nissen-Lie, Frä. Brandes, sowie Frä. Remmert, Frä. Timanoff und Frä. Gaul, die drei Letztgenannten als hoffnungsvolle Talente aus Liszt's Schule, die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Der letzteren gehören auch Georg Leitert, und Max Pinner an. Ausgezeichnet sind die Gebr. Thern aus Pesth, namentlich durch ihr Zusammenspiel.

Auf dem Gebiete der Violine ragen vor Allen Josef Joachim und Wilhelmj hervor, der Letztere ein Schüler David's, durch eminente Virtuosität eben so sehr, wie durch ihr grossartiges, edles, männliches Spiel. Geiger ersten Ranges sind ferner Laub und Singer: diese stehen mit den oben Genannten an der Spitze der deutschen Violinisten der Gegenwart. Damrosch's sowie Seifriz' gedachte ich schon bei der Liszt'schen Schule. Das ausgezeichnete jüngere Hofquartett der Gebr. Müller mit Carl Müller jun. an der Spitze, ist ebenfalls hier namhaft zu machen, ferner das Florentiner Quartett unter Jean Becker's Leitung. Beachtenswerthes leisten De Ahna und Heckmann, welcher Letztere aus dem Leipziger Conservatorium hervorgegangen ist. Hervorragend sind ferner Lauterbach in Dresden, Kömpel in Weimar, Bott in Magdeburg, Auer in Petersburg, Schradieck in Leipzig, Rappoldi in Berlin, Wieniawski in Moskau, Bargheer in Detmold, Wirth in Rotterdam. Auch junge Damen sind namhaft zu machen, die ihren Vorgängerinnen, den Milanollo's und Neruda's, nachstreben: Frä. Bidò, Frä. Dekner, Frä. Hafft. Aus der neuesten Zeit sind der Franzose Emil Sauret und der Spanier Pablo de Sarasate, der Letztere namentlich als ein Künstler ersten Ranges, zu nennen.

Was die Flöte betrifft, so stehen gegenwärtig nach Heinemeyer's und Heindl's Vorgang Terschak und de Vroye an der Spitze. Auf dem Violoncell sind neuerdings Cossmann, Grützmacher, Popper, Davidoff, Lübeck, Steffens, de Swert und Adolph Fischer als die hervorragendsten zu bezeichnen. Auch Goltermann ist in meiner früheren Darstellung noch nicht erwähnt worden, sowie Piatti und Kletzner. — Als hervorragende Contrabassisten sind, ausser den schon Genannten, Simon und Bottesini, als Hornisten in gleicher Weise Meyer in Sondershausen, Gumpert in Leipzig, als Clarinettist

neben mehreren trefflichen in den verschiedenen Kapellen thätigen Künstlern Landgraf in Leipzig, als Oboist der Schwede Lund namhaft zu machen. — Auf der Harfe zeichnete sich vor Allen Frl. Mösner (jetzt verheirathet) aus. Die verstorbene Frau Pohl, Grimm, Krüger, Pönitz, Oberthür, Frl. Heermann, Hankel sind ferner zu erwähnen.

Auch die Kunst des Gesanges, so sehr im Allgemeinen ein Rückgang bemerkbar ist, erfreut sich doch noch einzelner trefflicher Repräsentanten und Repräsentantinnen. Ich nenne die Damen: Artôt, Trebelli, Orgeni, Adelina Patti, Tietjens, Lucca, Harriers-Wipperf, Mallinger, Jauner-Krall, Krebs-Michalesi, Kainz-Prause, Dustmann, Friedrich-Materna, Vogl, Brandt, Genast-Merian, Bettelheim, Stehle, Edelsberg, Schreck, Joachim, Schnorr v. Carolsfeld, Will. Bezüglich der Herren, so ist in erster Linie des leider zu früh verstorbenen Schnorr v. Carolsfeld hier zu gedenken. Erwähnung verdienen ferner u. A. Stockhausen, Niemann, Dr. Gunz, Marchesi, Betz, Gura, Hill, Schelper, Schlosser, Stägemann, Vogl, Scaria, Dr. Schmid, Mayerhofer, als Concert- und Oratoriensänger Sabbath. Als Lehrer des Gesanges leistet Götze in Leipzig jedenfalls das Hervorstechendste. Eine Reihe trefflicher Schüler und Schülerinnen legen Zeugniss ab für den Werth seiner Methode. Ich nenne unter diesen aus älterer Zeit die schon erwähnte Frau v. Milde, aus neuerer Frau Lissmann-Gutzschbach, Frl. v. Hartmann, Frau Lammert, und von den Herren die Tenoristen Schneider und Rebling.

Ich bin hiermit am Schlusse meiner Darstellung angelangt, und habe in der nächsten Vorlesung nur noch mit einer allgemeinen Orientirung über den zurückgelegten Weg mich zu beschäftigen und daraus die Resultate für Gegenwart und Zukunft zu ziehen.

Fünfundzwanzigste Vorlesung.

Schlussbetrachtung. Rückblick auf den durchlaufenen Weg. Der bisherige Standpunct der Tonkunst, der Umschwung der neuesten Zeit und die Aufgaben für Gegenwart und Zukunft.

Mit der heutigen Vorlesung beschliesse ich diese Darstellung.

Wir sind einer grossen und umfassenden Entwicklung bis herab auf die Gegenwart gefolgt. Die Musik ist die Kunst der Neuzeit, diejenige, welche dem vertiefteren Bewusstsein derselben zum Ausdruck gedient hat, und bildet eine der Spitzen des modernen Bewusstseins. Sie ist das Grösste und Eigenthümlichste seit Griechenlands schönen Tagen, den Alten gegenüber unser bedeutendstes Eigenthum. So sehen wir auch, wie innerhalb derselben die verschiedenen geistigen Richtungen der letzten Jahrhunderte sich ausprägen. Sie fasst diese in ihrem innersten Kern, wie sie in der Tiefe der Seele ruhen vor jeder bestimmteren Gestaltung. „Es ist klar“, sagt ein geistvoller Kunstfreund, C. G. Carus, in seiner „Mnemosyne“, „dass die Vorstellungen, die Handlungen, soweit sie im Inneren des Menschen selbst wurzeln, aus einem gewissen inneren geheimen Keim hervorgehen müssen, der früher da ist, als Vorstellung, Wort und That, kurz der noch unausgesprochene Zustand des Menschen selbst ist. Ehe noch ein solcher Seelenzustand in Worten und Thaten sich ausgesprochen hat, fasst ihn der wahre Musiker an der Wurzel und bringt ihn in seiner Urgestaltung mit allen in ihm vorgeahnten Wundern unmittelbar so zur Auffassung.“ Auf diese Weise hat die Tonkunst die moderne Entwicklung begleitet, die innersten Stimmungen derselben offenbarend.

In drei grosse Gruppen lassen sich die gesammten Ihnen dargestellten Erscheinungen zusammenfassen: die Epoche der Kirchenmusik in Italien im 16., in Deutschland im 16., 17. und 18. Jahrhundert, die

Zeit der ersten Blüthe der Oper in Italien und der Aufschwung derselben zu höherer künstlerischer Bedeutung in Deutschland seit Gluck, endlich die Epoche der Instrumentalmusik seit dem vorigen Jahrhundert, überhaupt die Epoche der neueren deutschen Musik.

Was die einleitende, der eben bezeichneten höheren Entwicklung vorausgegangene grosse, einen Zeitraum von beinahe fünfzehn Jahrhunderten umfassende Epoche betrifft, so konnte hier nur ein Ueberblick für eine erste flüchtige Orientirung hauptsächlich auf der Grundlage von Kiesewetter's Forschungen gegeben werden. Dieses ganze Gebiet gehört überwiegend noch dem Bereiche der exclusiven Gelehrsamkeit an, und hat zur Zeit mehr nur für den Historiker von Fach Interesse. Abgesehen hiervon, so ist hier auch noch unendlich viel zu thun, bevor ein nur einigermaassen sicherer Abschluss erreicht werden kann. So, um nur ein Beispiel anzuführen, sucht F. W. Arnold in der Einleitung zu dem von ihm in Chrysander's Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft (Bd. II.) herausgegebenen „Locheimer Liederbuch“ und „Conrad Paumann's Orgelbuch“ zu beweisen, dass der Vorrang in der Ausbildung der Tonkunst den Deutschen gebühre, und nicht, wie man bisher angenommen, den Franzosen und Niederländern, indem „die ausgezeichneten, künstlerisch vollendeten Melodien der Lieder“ jenes Buches die „ärmlichen und rohen Versuche“ der letztgenannten Nationen „aus demselben Zeitraum“ weit überragen. Ferner, „dass die Harmonie nirgend anders als in Deutschland entstanden sein kann, weil sie nur hier einer inneren Nothwendigkeit entfluss.“ Endlich, dass der im vorhin genannten Werke mitgetheilte „älteste regelmässige Contrapunct“ ebenfalls den Deutschen und nicht Dufay zuzuschreiben sei, indem der Componist Dufay bis jetzt mit dem 1380—1432 in der päpstlichen Kapelle angestellten Sänger gleichen Namens verwechselt worden, in der That aber viel später gelebt haben müsse. Es muss speciellen Forschungen überlassen bleiben, zu untersuchen, wie weit die mit Fleiss und Scharfsinn aufgestellten Beweise Arnold's stichhaltig sind. Sie entnehmen aber aus dieser Thatsache, wie die Dinge stehen. Anderer abweichender Angaben Schelle's wurde bei verschiedenen anderen Gelegenheiten bereits früher gedacht. So eignet sich diese ganze Vorgeschichte noch am wenigsten für eine kurzgefasste populäre Darstellung.

Zuerst zu höherer künstlerischer Bedeutung gelangte die Tonkunst im 16. Jahrhundert, ziemlich gleichzeitig in Italien und Deutschland, so jedoch, dass Italien voranging. In Deutschland sehen wir die kirchliche Kunst dieser Zeit getragen von dem Volksbewusstsein, in

Italien ist dieselbe Kunst im engeren Sinne. Hierdurch bedingt, besitzen beide Gebiete eigenthümliche Vorzüge im Vergleiche zu einander.

In Italien erfolgte der Umschwung zum Weltlichen hin zu Anfang des 17. Jahrhunderts, in Deutschland erstreckt sich diese erste Epoche bis in die Mitte des 18. Deutschland nahm die unterdess zur Entwicklung gekommenen Opernformen in seine kirchliche Kunst auf, und die deutschen Werke, selbst die ersten Ranges, wie die Schöpfungen Bach's, Händel's, zeigen daher modische Bestandtheile fast in einem höheren Grade, im Einzelnen mehr Veraltendes, als bei den Hauptwerken der italienischen Kunst, namentlich denen der ersten Epoche, der Fall ist. Ich habe über Veralten und Nichtveralten früher ausführlich gesprochen, und es ist daher nicht nöthig, hier noch einmal darauf zurückzukommen. Erscheinen aber auch Einzelheiten nur der Mode der Zeit angehörig, so bezieht sich das im Ganzen doch mehr auf Aeusserliches. Der wahrhaft substantielle Gehalt dieser Werke, der darin niedergelegte religiös-kirchliche Geist ist ein ewiger. Veralten kann überhaupt nur das, was die Formen einer Zeit reproducirt ohne den Gehalt derselben. Worin zum ersten Male wirklich der Geist einer Zeit seinen adäquaten Ausdruck gefunden hat, das ist von Dauer, mögen später auch die Formen wechseln. Versenkt man sich in dasselbe, so erkennt man die Berechtigung, das innerlich Zusammengehörige auch in dem mehr Zufälligen. Nur auf weltlichem Gebiet ist diese Epoche noch schwach. Nach dieser Seite kann uns Seb. Bach z. B. die Anschauung eines Philisters im Sonntagsrock gewähren, der sein Gläschen trinkt und sich ein mässig bürgerliches Vergnügen gestattet. Es fehlt noch der freie geniale Aufschwung, die Entfesselung der Subjectivität. Dies Letztere ist das Kennzeichen der zweiten Epoche seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Die italienische Oper ging darin bahnbrechend voran, obschon dieselbe nie zu einer tieferen und umfassenderen künstlerischen Bedeutung gelangt ist. Italien aber, bemerkte ich schon früher, ist den Deutschen erfindend vorangegangen; die Letzteren haben das Verdienst einer allerdings ganz ausserordentlichen Steigerung des dort zuerst Errungenen, das Erstere das des Bahnbrechens. Die Oper in Italien existirte der Hauptsache nach nur für die Sänger. Gluck erst machte Ernst, und schuf zum ersten Male Kunstwerke von allseitiger und bleibender Bedeutung. Ich habe darauf hingedeutet, wie in der Geschichte der Oper immer das Streben nach einer harmonischen Verschmelzung der bei dieser Gattung betheiligten Künste mit einem einseitigen Uebergewicht der Musik abwechselt. Man nahm bei der Erfindung der Oper seinen Ausgangspunct von der

Anschauung des griechischen Dramas. Bald aber trat an die Stelle einer angestrebten harmonischen Vereinigung der Künste ein einseitiges Uebergewicht der Musik. Gluck war es, der die Oper wieder zu ihrem Ausgangspunct, jedoch auf unendlich höherer Stufe, zurückführte, indem er verlangte, dass dieselbe ein einheitsvolles dichterisch-musikalisches Kunstwerk sein solle. Aber sofort schon bei seinem grossen Nachfolger Mozart sehen wir wieder eine Ablenkung nach der specifisch-musikalischen Seite hin. In dieser Richtung hat sich die Entwicklung fortgesetzt bis herab auf die Gegenwart, so sehr auch einzelne grosse Meister die Schranken, welche das Vorherrschen einer Kunst im Gefolge hat, zu durchbrechen bemüht waren. Bei aller Mozart schuldigen Verehrung müssen wir daher sagen, dass er nicht als unbedingter Mittel- und Höhepunct der Entwicklung bezeichnet werden kann, wie man früher wollte, sondern in dem oben bezeichneten Sinne seine Stellung eine Einschränkung erleidet. Das ist sein Mangel, so gross auch seine Leistungen in anderer Beziehung sind. Erst Wagner hat die Opernaufgabe wieder im einzig wahren Sinne ergriffen und abermals auf höherer Stufe vollbracht, was Gluck anstrebte, wenn auch natürlich nicht mit einem Male, sondern stufenweise der Erreichung seines grossen Ideals sich nähernd. — Die Instrumentalmusik endlich ist die jüngste Kunstgattung. Sie entspricht, wie bemerkt wurde, zumeist dem modernen Geiste, der Vertiefung desselben in das subjective Innere. Die Instrumentalmusik erreichte ihren ersten grossen Höhepunct in Beethoven und fand dann noch eine weitere Entwicklung und Steigerung nach einzelnen Seiten hin durch die Meister, welche sich diesem zunächst angeschlossen haben. Abgeschlossen aber ist damit die Entwicklung keineswegs, im Gegentheil, wir sahen zuletzt, wie durch Liszt's Kunstschaffen eine neue Wendung angebahnt wurde. Es ist demzufolge eine durchaus verkehrte Ansicht, wenn man den Schwerpunkt der gesammten Entwicklung ausschliesslich in die Vergangenheit zurückverlegt. Unser Resultat ist, im Unterschied hiervon, dass zwar die alten Meister Seiten unantastbarer Grösse besitzen, dass aber auch die neueren und neuesten noch errungen haben, wovon jene keine Ahnung besassen. Die gesammte Kunst befindet sich im Stadium einer Umbildung, auch in technischer Beziehung, so wie zu Monteverde's Zeiten.

Betrachten wir daher dieses Resultat noch etwas näher, das, worauf es in der Gegenwart hauptsächlich ankommt, und schliessen damit unsere Darstellung ab. Wir leben in einer Zeit, wo sich eine neue Kunststufe auf Grundlage der alten herانبildet. Die aus alter Zeit

berkommenen Mängel einerseits, die angestrebten Verbesserungen anderer-

seits sind es demnach, die wir jetzt noch unter Anführung einzelner Beispiele zu betrachten haben. Die gesammte bisherige Darstellung mündet in diese Betrachtungen aus.

Die Tonkunst war bisher eine Pflanze, mit der die leitende und ordnende Hand des Gärtners wenig zu thun hatte. Wir sehen ein frisches, kräftiges Wachsthum ohne alle weitere Einwirkung, eine Entfaltung mit der Sicherheit des Instincts. Ueberblicken wir in diesem Sinne den zurückgelegten Weg, so gewinnen wir zugleich, wie ich vor Kurzem schon einmal bemerkte, die Anschauung, wie bis jetzt nur ein natürliches Werden, ein Wachsthum mit Naturnothwendigkeit stattgefunden hat, ohne ein abgesondertes, theoretisches Bewusstsein beim Schaffen und ohne dass man in die äusseren Kunstverhältnisse gestaltend, organisirend eingegriffen hätte. Ein Resultat dieses Standpunctes ist die bisherige Gestalt der Tonkunst, sind die Zustände gewesen, wie solche bis herab auf die neueste Zeit sich gebildet hatten. Wir haben die reichste Entwicklung vor uns, und das Grösste ist innerhalb derselben geleistet worden, aber wir sehen auch den Mangel eines höheren Bewusstseins. Darum konnte es geschehen, dass so viele der herrlichsten Werke der Musik nach dieser Seite hin viel zu wünschen übrig lassen, dass sie als Naturproducte mit natürlichen Mängeln behaftet erscheinen.

Die Musik führt den Namen einer freien Kunst; dies insofern mit Recht, da Kunst und Künstler von dem Staate bei weitem weniger unter Aufsicht genommen werden, als dies z. B. bei den Wissenschaften der Fall ist. Mit grösserem Recht aber dürften Musik und Musiker vogelfrei genannt werden. Selten oder nie wurde der Musik als Kunst, um ihrer selbst willen, eine besondere Pflege und Obhut von Seiten des Staates zu Theil; sie entsprang frei und natürlich dem modernen Leben. Was durch innere Bedeutung sich Geltung verschaffen konnte, that es, andere Erscheinungen, welchen diese Eigenschaften mangelten, gingen spurlos vorüber. Es hat dies zugleich darin seinen Grund, dass die Musik die jüngste der Künste ist. Nur dann erst, wenn schon eine grössere Entwicklung vorübergegangen ist, wenn schon eine Fülle von Erfahrungen vorliegt, vermag der Verstand, die bewusste Einsicht ordnend hinzutreten und das natürlich Entstandene zu regeln. Wir sehen dies z. B. an der jetzt überall hervortretenden Neigung, Unferrichts-Anstalten für Musik, Conservatorien, zu gründen, und es ist auch darin ein sprechender Beleg zu finden, dass eine neue Wendung eingetreten ist. Wir haben so die grossen Resultate der höchsten Blüthe unserer Kunst, wir sehen die freieste und eigenthümlichste Entwicklung, wir haben

andererseits aber auch die Resultate des durchaus Ungeordneten, Zufälligen, Zersplitterten, und erblicken hier ebenfalls das oben ausgesprochene Princip einer blos natürlichen Gestaltung der Dinge. Die Stellung der Musiker zu Staat und Leben war in Folge davon eine äusserst precäre. Die Musik erscheint nicht von dem Staat vertreten; an den Höfen war sie ein Luxusartikel, und es haben dieselben in künstlerischer Hinsicht wirklich häufig einen demoralisirenden Einfluss gehabt, denn die Musiker, insbesondere die Virtuosen, arbeiteten für das Amusement.

Betrachten wir die gesammte Lehre der Kunst, so haben wir hier dieselben Folgen jenes blos naturalistischen Standpunctes. Bei den Musikern wurde immer nur auf musikalische Bildung hingearbeitet, das Uebrige dann und wann wol als wünschenswerth betrachtet, nicht aber als durchaus nothwendig erkannt. Am meisten vernachlässigt zeigte sich der Musikunterricht, den unsere Musiklehrer in den Familien ertheilen. Er war dem Zufall preisgegeben. Der Stand der Musiklehrer wurde aus den verschiedenartigsten Leuten rekrutirt, Alle pfuschten da hinein, und ein geheurer Abstand zwischen den verwendeten Mitteln und dem, was auf diese Weise erreicht wurde, war bemerkbar. Besaßen so viele unserer Musiker selbst kein höheres Bewusstsein über die Kunst, so konnten sie auch ein solches nicht mittheilen. Die Stellung der Musiklehrer im grösseren Publicum ergiebt sich hieraus. Unbefugte Eindringlinge erhielten die Oberhand und nöthigten bessere Lehrer, sich den Launen der Eltern und Erzieher zu fügen. Der Musikunterricht war ebenfalls Gegenstand des Luxus. Dass er von ausserordentlicher Bedeutung auf die gesammte Entwicklung der Schüler und Schülerinnen, namentlich der Letzteren, sein kann, wurde wenig oder nicht erkannt. Die Aufgabe im grossen Sinn gefasst, muss der Musiklehrer einen Einfluss, ähnlich dem des Religionslehrers, besitzen. Ihm ist die edelste Herzensbildung anvertraut. Statt dessen sahen wir nur zu oft leere Spielereien, Tand und Aeusserlichkeit. Ein Grund für diese Erscheinungen liegt allerdings darin, dass die Wissenschaft selbst noch nicht weit genug vorgeschritten war, dass die Aufgaben des Musiklehrers nicht bestimmt genug vorgezeichnet werden konnten; der gebildete Lehrer indess wird diese Mängel viel leichter ergänzen, während der Naturalist von dem Zufall abhängig ist.

Aehnliches galt ferner auch von den Musikern selbst. Der Stand der Musiker besteht aus den heterogensten Elementen. Wir haben die verschiedenartigsten Leute, Studirte, Solche, welche auf Seminarien ihre Bildung empfangen, Andere, die von der Pike auf gedient haben u. s. f., wir sahen die verschiedenartigsten Studien und Geistesrichtungen vertreten; die musikalische Technik bildete den Einheitspunct, alles

Uebrig war grenzenloser Willkür unterworfen. Dieser Umstand hat die traurige Folge gehabt, dass es bis herab auf die neuere Zeit an Einheit der Ansichten unter den Musikern so sehr fehlte, dass es keine sicheren, gemeinsamen Ausgangspuncte gab. Natürlich können nicht Alle eines Sinnes sein, das ist damit nicht gesagt; ein grosser Unterschied aber ist, ob das gesammte Geistesleben in lauter individuelle Meinungen zersplittert erscheint, oder ob nur gewisse Hauptrichtungen neben einander bestehen. Ein weiterer Mangel im Zusammenhange mit dieser Erscheinung war die soeben schon berührte Vernachlässigung höherer Bildung überhaupt. Es ist unglaublich, welche Bewusstlosigkeit bei so vielen Musikern bis in die Gegenwart herab anzutreffen war, unglaublich dieses Hintraben auf gewohnten Pfaden. Viele zeigten in der That geradezu Abneigung vor jeder höheren geistigen Anregung. Man erinnerte sich viel zu wenig der Thatsache, dass die ausgezeichnetsten Tonsetzer namentlich der neuesten Zeit zugleich ausgezeichnet waren durch ihre Bildung, unterstützt durch diese das Bedeutendste leisteten. Als Folge davon ergab sich eine traurige Geistesöde und Leerheit, in sittlicher Beziehung aber eine beklagenswerthe Charakterlosigkeit. Früher konnten noch die allgemeinen Zustände den Mangel bewusster Haltung ersetzen; jetzt sahen wir überall diese Unklarheit, diese unaufhörlichen Schwankungen. Es hat sich eben bis jetzt auf dem Gebiet unserer Kunst innerlich und äusserlich Alles von selbst gestaltet, ohne weiteres Hinzuthun. Dies vermochte eine Zeit lang auszureichen, als das Bestehende noch eine unbezweifelte und unangefochtene Grundlage bot. Mit dem Zusammenbrechen dieser Stützen, nachdem sich auch die Tonkunst selbst innerhalb ihres gegenwärtigen Standpunctes mehr und mehr ausgelebt hat, traten auch die bisherigen Mängel entschiedener hervor. Der natürliche Halt war entzogen, und ein bewusster, geistiger noch nicht gewonnen.

In den Jahrhunderten der Neuzeit bildet die Kunst überhaupt nicht mehr die höchste Spitze des Bewusstseins, wie wir dies in Griechenlands schönen Tagen gewahren. War sie dort die Blüthe der nationalen Entwicklung, concentrirte sich in ihr das Gesammtbewusstsein, so ist dieselbe seit dem Eintritt des Christenthums nur Moment, nur Theil des allgemeinen Geisteslebens. In der früheren christlichen Zeit bezeichnete die Religion, in der späteren bis auf die Gegenwart die Wissenschaft, die Arbeit des Verstandes, die höchste Spitze des Bewusstseins, und es ist darum eine Stellung der Kunst nicht mehr möglich, der zufolge Alle in derselben ihren innersten Mittelpunct finden. Jenem Jugendrausche der Menschheit gegenüber erscheint bei uns Alles verständig-nüchterner. Hierzu kommt die Getrenntheit der

einzelnen Kreise der Gesellschaft in Folge der grossen Verschiedenartigkeit der Beschäftigungen und Interessen. Diese Unterschiede sind unendlich vertieftere, als es im Alterthum der Fall war. Dies sind die Ursachen, welche der ausgebreiteten Herrschaft der Kunst hindernd entgegentreten. Sie findet nicht mehr in allen Sphären des Lebens den geeigneten Boden, wie in Griechenland; man kommt ihr nicht mehr mit dieser grossen, allgemein verbreiteten Empfänglichkeit entgegen: es ist nicht unmittelbar und ohne Weiteres der Kunstsinn, der bei uns in den Massen vorausgesetzt werden kann. Hieraus erklärt sich vorzugsweise die Stellung des Publicums zur Kunst, die Art, wie es dieselbe aufnimmt. Im vorigen Jahrhundert war bei uns noch eine unbefangene Empfänglichkeit für Kunstgenüsse vorhanden. Weiter herauf zur Neuzeit hat sich diese Hingebung, dieses bereitwillige Aufnehmen mehr und mehr verloren. Je mehr die Kritik Boden gewann, hat sich auch des Publicums eine kritische Stimmung bemächtigt; die höhere Kunstbildung aber blieb vernachlässigt. Dadurch nun, dass das moderne Publicum von Haus aus weniger für Kunst empfänglich ist, die Bildung ergänzend nicht hinzutritt, die gewöhnliche Kritik aber in alle Sphären des Lebens eingedrungen ist, hat eine gewisse Halbheit Raum gewonnen, ein überkritisches Wesen, eine Neigung zum Raisonnement. Dies erklärt den Wirrwarr der Ansichten auch im Publicum. Die Künstler aber zeigen sich im Ganzen von sehr geringem Einfluss auf dasselbe, sie vermögen in Folge des vorhin bezeichneten Standpunctes allgemein bestimmend nicht einzuwirken, die unendliche Zersplitterung unter ihnen im Gegentheil theilt sich dem Publicum mit, und so sehen wir dasselbe nach dieser Seite hin denselben Mängeln unterliegen, wie Kunst und Künstler.

Eine andere Folge dieses naturalistischen Standpunctes ist jene Erscheinung eines unaufhaltsamen Vorwärtsdrängens bei den meisten an der Kunst Betheiligten bis herab auf die neuere Zeit gewesen. Nicht dass man dem Fortschritt bereitwillig entgegengekommen wäre! Dies keineswegs. Sobald aber einmal ein Kunststandpunct fixirt war, betrachtete man ihn als den einzigen und vergass die Vergangenheit. Dieser Umstand hatte als Resultat, dass man nie zu einem Ueberblick der Entwicklung im Grossen und Ganzen gelangte, dass man nur immer in der jedesmaligen Gegenwart und nächsten Vergangenheit lebte, und die älteren Meisterwerke darüber aus den Augen verlor. Die Vernachlässigung der alten grossen Kirchenmusik, die man sich bis vor nicht langer Zeit zu Schulden kommen liess, wird hierdurch begreiflich.

Richten wir die Blicke, wohin wir wollen, in allen äusseren und

inneren Beziehungen sehen wir dieselben Erscheinungen. Nehmen wir jene Tondichter der Gegenwart aus, welche uns Bürgen sind für eine schönere Zukunft, so kam seit längerer Zeit nichts mehr die Menschheit Beglückendes in unserer heutigen Musik zur Erscheinung; es fehlte durchaus an Inhalt. Wir sahen überwiegend eine rein formelle Thätigkeit, die es nicht weiter brachte, als zu einer Wiederholung dessen, was schon besser gethan worden war. Die gesammte Gestaltung unserer Kunst, auch in ihren äusseren Verhältnissen, die Richtung der Künstler, der noch gegenwärtig von so Vielen eingenommene Standpunct, erklärt sich aus der jetzt beendeten Entfaltung des anfangs im Keime Gesetzten.

Ueber unsere theatralischen Zustände habe ich schon früher gesprochen, und kann mich hier auf das dort Gesagte beziehen. Mit dem Verfall der Oper sind auch die äusseren Zustände derselben immer unkünstlerischer geworden. Was das Concertleben der Gegenwart betrifft, so haben wir in den letzten 40 Jahren einen Aufschwung gesehen, hervorgerufen durch die neuere Richtung der Tonkunst, die Beethoven'sche Schule, deren Werke sich vorzugsweise auf diesem Terrain bewegten. Aber auch hier begegnen wir in neuester Zeit einem immer grösseren Verfall, hervorgerufen, wie gesagt, theils durch das Naturalistische des ganzen bisherigen Verfahrens, theils durch den Umstand, dass ein langer Weg durchlaufen ist, und wir an einem Wendepunct angekommen sind.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die Bestimmung der Concerte darin besteht, die gesammte Kunst, soweit sie überhaupt in das Bereich derselben gehört, dem Publicum vorzuführen. Die Concerte sind das für die Tonkunst, was Gallerien und Gemäldeausstellungen für die Malerei. Wenn aber für die ältere Malerei und die der Gegenwart somit zwei verschiedene Vereinigungspuncte gegeben sind, so für die Werke der Tonkunst nur ein einziger. Es ergibt sich hieraus die Forderung umfassender Programme, in die das Bedeutendste aller Zeiten aufzunehmen ist. Natürlich setzen die verschiedenen Gattungen der Tonkunst einer solchen Auswahl Schranken; es kann nicht Alles in das Bereich der Concerte gezogen werden, was anderen Sphären, was der Kirche und dem Theater angehört. Betrachten wir unter diesem Gesichtspuncte das, was in den meisten Concerten der grösseren Städte Deutschlands geboten wird, so ergibt sich, wie viel zu wünschen übrig bleibt. Das Repertoire beschränkt sich auf einen sehr kleinen Kreis von Werken; es sind die grossen Instrumentalcompositionen der Wiener Meister, welche den Hauptinhalt bilden, alles Uebrige ist mehr oder weniger ausgeschlossen. Insbesondere werden die Werke junger, lebender Tonsetzer allzusehr vernachlässigt. Von einem wahr-

haften Leben der Kunst kann indess nur dann die Rede sein, wenn auch dem Werdenden Gelegenheit zu seiner Entfaltung geboten wird. Nicht darin besteht ausschliesslich die Förderung der Kunst, nur das anerkannt Classische vorzuführen, eine solche Verehrung schlägt bei dem Publicum leicht in das Gegentheil der Gedankenlosigkeit um, die frische Empfänglichkeit und Fähigkeit richtiger Würdigung, welche nur durch neue Werke rege erhalten werden kann, geht verloren, und selbst dem Classischen wird zuletzt auf diese Weise der Boden entzogen. Als Grundsatz ist deshalb auszusprechen, dass womöglich jedes Concert ein neues, wenn auch kleineres Werk bringen sollte. Aber auch in Bezug auf die Meisterwerke früherer Zeit bleibt zu wünschen übrig. Wir haben es im Concert nicht mit der Masse des Volkes zu thun, wie in Kirche und Theater. Bei dem Concertpublicum muss die Bildung und Fähigkeit vorausgesetzt werden, von der Gegenwart abstrahiren, sich auf historischen Standpunct stellen zu können. Die jedesmalige Gegenwart hat ohne Frage das überwiegende Recht; Werke, welche das, was in der Zeit lebt, darstellen, müssen vorzugsweise zur Aufführung kommen, so z. B. die Beethoven'schen in der unserigen; aber ein einseitiges Beschränken auf diese kann darum doch nicht gebilligt werden. In diesem Sinne wäre der Versuch zu machen, die classischen Schöpfungen früherer Jahrhunderte, wenn auch sparsam und mit Vorsicht, vorzuführen. Erweiterung der Programme sowohl in Bezug auf Vergangenheit wie auf Gegenwart ist das, was zu wünschen ist. Die mehrfach unternommenen historischen Concerte sind öfter zu arrangiren, wenn man nicht, was noch besser ist, verschiedene Concertunternehmungen für verschiedene Zwecke begründen kann. — Die bezeichneten Mängel sind jedoch nicht die einzigen. Bis jetzt kam hier nur die Einseitigkeit des Princip's zur Sprache. Betrachten wir indess das, was das Leben des Tages uns bietet, so zeigt sich, dass man häufig noch nicht einmal bis zum Princip sich erhoben hat. Es begegnen uns vorwaltend subjective Liebhabereien in der Auswahl der Tonstücke. Manche Tonsetzer sind über die Gebühr, manche gar nicht repräsentirt. Die Auswahl erfolgt nicht nach bestimmten Grundsätzen, es ist sehr oft persönliche Zu- oder Abneigung der Musikdirectoren. Kommt noch hinzu, dass hervorragende Componisten solche Concerte leiten, so ist häufig — mit einzelnen ehrenvollen Ausnahmen — der Einseitigkeit Thor und Thür geöffnet. Unsere Musiker sind noch zu wenig an eine objective Auffassung gewöhnt, sie folgen zu sehr zufälligen Meinungen und Stimmungen. Hierzu kommt die Einseitigkeit der Richtungen, der Eine findet das

musterhaft, was der Andere verdammt. — Ein zweiter wichtiger Gesichtspunct für die Anordnung von Concertprogrammen bezieht sich auf eine solche Zusammenstellung der einzelnen Musikstücke, dass ein harmonischer Gesamteindruck dadurch erzielt wird. Leider ist es oft der Fall, dass das nachfolgende Musikstück den Eindruck des vorausgegangenen aufhebt, und das Concert ist dann viel weniger genussreich, als es eigentlich sein könnte. Damit hängt zusammen, was die Anordner von Concerten immer im Auge haben sollten, dass nicht Bruchstücke grösserer Werke gegeben, einzelne Theile aus dem Zusammenhang herausgerissen werden; es ist dies in Wahrheit als eine Profanation zu bezeichnen, namentlich wenn das Bruchstück eines kirchlichen Werkes zwischen weltliche Tonsätze gestellt wird. Elemente endlich, welche ohne Widerrede nur störend wirken können, italienische Arien z. B., sollten nur unter Beschränkungen zugelassen werden, Machwerke aber aus den neuesten Fabriken stets ausgeschlossen bleiben. — Dieser Umstand giebt jedoch unserer Betrachtung eine andere Wendung, er erinnert uns an die Wünsche des Publicums, an die in neuester Zeit immer lauter werdende Stimme desselben. Viele gute Bestrebungen scheitern an den nur allzu entschieden ausgesprochenen Forderungen der Menge, die verwöhnt und wunderlich ist. Sonst war das Publicum zurückhaltender, dankbarer für das, was geboten wurde. Es erlaubte sich seine Ansicht kund zu geben, ohne aber bestimmend und entscheidend eingreifen zu wollen. Jetzt hat es seine Antipathien und Sympathien, so gut wie die Musikdirectoren. Vorzugsweise will es seine Lieblingsstücke hören, so bei uns in Leipzig, und es erscheint darin fast wie ein verwöhntes Kind. Bei uns in Leipzig verkennt es zu Zeiten seine Stellung so sehr, dass es der Richter über die auftretenden Künstler sein will, und die Folge ist, dass immer Wenigere einer solchen Rücksichtslosigkeit des Urtheils sich aussetzen wollen. Betrachten wir diese Zustände etwas näher, denn sie sind von grosser Wichtigkeit. Die nächste Folge in Bezug auf grössere Instrumentalwerke ist, dass der Kreis, auf den man in der Auswahl beschränkt ist, ein immer kleinerer wird. Das Publicum will jedes Jahr seine Lieblingsstücke vorgeführt erhalten, und geräth dadurch in immer grössere Einseitigkeit des Geschmacks. Auch in anderer Rücksicht kann ich mich mit so häufiger Wiederholung nicht einverstanden erklären. Wer z. B. würde geneigt sein, die Meisterwerke der dramatischen Poesie in so rascher Folge und stets nur beschränkt auf diese zu hören? Es liegt, offen ausgesprochen, etwas Geistloses in einer derartigen Liebhaberei. Derselbe Uebelstand

begegnet uns bei der Auswahl von Solosachen, namentlich für Piano-forte, aber fast noch in erhöhtem Grade. Es drängt jetzt Alles nach Kürze. Man will keine langen Tutti, wie z. B. bei Hummel, hören. Die Violinisten können noch eher etwas Derartiges wagen, weil ihr Instrument, als dem Orchester angehörig, eine gewisse Solidität bewahrt hat. Das Pianoforte ist durch so viele Dilettanten, welche nie über die unterste Stufe der Kunstbildung hinausgekommen, heruntergebracht. Aber auch die herkömmlich gespielten Concerte sind so oft und so meisterhaft gehört, dass es für jeden nachfolgenden Künstler immer schwerer wird, sie vorzutragen. Dieselbe Erscheinung begegnet uns auf dem Gebiete des Sologesanges. Wenige Arien werden todt gehetzt, so aus „Freischütz“, „Figaro's Hochzeit“, „Don Juan“. Es ist den Sängern nicht zu verdenken, wenn sie sich auf diese Lieblingsstücke beschränken, da sie gefallen wollen, ihres Fortkommens wegen gefallen müssen, und bei anderen, dem Publicum weniger oder nicht bekannten Arien der Erfolg zweifelhaft ist. Mehrere Sängerinnen haben es in unseren Abonnementconcerten versucht, Arien von Gluck, insbesondere von Händel vorzutragen, aber was auf diese Weise gewonnen wurde, ging nach der anderen Seite hin wieder verloren, da man nur wagen konnte, mit derartigen Werken hervorzutreten, wenn man den Eindruck durch italienische Machwerke neutralisirte. — Auch den Leistungen der ausführenden Künstler gegenüber zeigt das Publicum dasselbe Verhalten. Es will nur Künstler ersten Ranges haben, und lässt sehr Tüchtiges, insbesondere wenn die sich producirenden Künstler nicht schon durch bekannte Namen unterstützt sind, ungerechter Weise fallen, belohnt sie wenigstens nicht mit aufmunterndem Beifall. Hier in Leipzig haben wir diese Erfahrung zu machen sehr oft Gelegenheit gehabt. Ein wirklich entsprechendes Abwägen der gespendeten Beifallsbezeugungen findet nicht mehr statt; Manches wird unverdienter Weise erhoben, Anderes eben so unverdient herabgesetzt. Das Interesse der Concertbesucher ist gar nicht mehr auf die Sache gerichtet, so dass man durch eine würdige, angemessene Darstellung derselben befriedigt ist, man will immer Ausserordentliches hören, man will zerstreut sein, man bringt nur Neugierde mit. Endlich ist noch ein Umstand von besonderer Wichtigkeit namhaft zu machen. Werke für den Concertvortrag müssen eine gewisse Allgemeinheit und Objectivität des Stils besitzen. Das nur Subjective, Particuläre, wenn es auch das Tiefste ist, erscheint ungeeignet dafür. Unsere Virtuosen wissen dies so gut, dass sie nur von diesem Standpunct aus Musik beurtheilen und die grössten Kunstwerke, Beethoven's spätere Sonaten z. B., verdammen, weil diese

nicht jene Concertangemessenheit besitzen. Das Publicum nun ist in seinem Recht, wenn es das Allzusubjective ausgeschlossen wissen will; aber es wird leicht zu exclusiv in diesem Bewusstsein, und die Folge ist, dass z. B. aus der Sphäre des Liedes viele der trefflichsten gar nicht zum Vortrag kommen, weil diese in der That mehr aus einem individuellen Boden erwachsen sind. Lieder mit jener bekannten Allerweltsphysiognomie erhalten den Vorzug, weniger hier in Leipzig, wo man an Besseres gewöhnt ist, als in anderen Städten. Bei solchen Verhältnissen ist es natürlich, wenn die Anordner von Concerten oft die Geduld verlieren. Man ist in dem Fall, dass man häufig gar nicht mehr weiss, was man wählen soll. So zeigt auch unser Concertleben die besprochenen Mängel, etwas Ueberlebtes, Verkommenes, welches eine Erneuerung von Grund aus dringend nothwendig macht.

Alles dies sind Beispiele, bestimmt, die Aufgaben der Gegenwart Ihnen zu veranschaulichen, den nothwendig gebotenen Umschwung zu motiviren, Ihnen, wie ich bereits vorhin bemerkte, eine Anschauung von dem Kampfe des Alten und Neuen und der Berechtigung desselben zu gewähren. Ich sprach im Vorübergehen über die Einrichtung unserer Concerte etwas ausführlicher, weil die Sache von Wichtigkeit und von besonderer Bedeutung für die Gegenwart ist.

Was bisher die Kunst, getragen durch innere Lebenskraft, nicht nöthig hatte, ist mehr und mehr zum dringenden Bedürfniss geworden, und das Bestreben, einen Umschwung vorzubereiten, musste deshalb gerechtfertigt erscheinen.

Ich habe aus diesem Grunde vor Jahren schon bei verschiedenen Gelegenheiten auf das, was nothwendig war, aufmerksam gemacht, und auch im Verlaufe meiner gegenwärtigen Darstellung, als ich über die kritischen Bestrebungen der neuesten Zeit sprach, bereits auf das, was mir als die nächste Aufgabe erschien, hingewiesen. Ich bezeichnete früher die Erkenntniss dieser Zustände als den nächsten Schritt. Die Orientirung über den zurückgelegten Weg, bemerkte ich, bildet den Abschluss des Bisherigen und zugleich die Grundlage für die Zukunft. Denn unsere Zeit sei nicht allein als die des Unterganges, der Auflösung der bisherigen Kunst, sondern zugleich als eine neu schaffende zu begreifen; vollständig sei dieselbe nur unter diesem Gesichtspunct zu fassen, und es erkläre sich hieraus dieses Durcheinander des Verschiedenartigsten, dass sie an Gesundheit, Kraft, Productivität gegen die Vorzeit zurückstehe, in der Tiefe aber einen Kern von unendlicher schöpferischer Bedeutung berge; es erkläre sich hieraus die höhere Intelligenz in den Massen, das weit kunstsinnigere Element

und zugleich das Ueberreizte, Blasirte, die Verdorbenheit des Geschmacks, kurz: dieses gesammte, widerspruchsvolle Dasein.

Die Kritik allein jedoch ist nicht im Stande, unmittelbar die Gestaltung einer neuen Kunst hervorzurufen, und ich konnte daher alles dies nur als dasjenige bezeichnen, was zu allernächst zu thun sei. Dabei, als einem Letzten, stehen zu bleiben, würde nur eine Verstandes-epoche in der Kunst gebracht haben. Die wahrhaft neue Belebung, sagte ich deshalb, könne nur aus einem neuen Geiste hervorgehen. Nicht in der Reflexion sei stehen zu bleiben, nicht dürfe man glauben, dass mit besserer praktischer Gestaltung Alles erreicht sei, die Vollbringung alles dessen sei nothwendig, damit dann ein neuer Anfang gemacht werden könne.

Diesen neuen Anfang haben uns die letzten Jahre, hat uns die durch die neudeutsche Schule hervorgerufene Bewegung gebracht. Ich habe Ihnen die beiden wichtigsten Folgen derselben in der vor Kurzem gegebenen Darstellung bezeichnet: einmal die Gewinnung einer neuen Basis des Schaffens dadurch, dass jetzt die enger begrenzte, lediglich musikalische Sphäre verlassen, was die Oper betrifft den übrigen Künsten eine gleiche Bethheiligung gestattet, das einseitige Uebergewicht der Musik beseitigt wurde, und sodann 2) der Rückschlag in Folge dieser Wendung, der erneute Aufschwung auf speciell musikalischem Gebiete, welcher insbesondere in Liszt seinen Träger fand.

Die Hauptpunkte dieses neugewonnenen, durch Wagner's Auftreten vermittelten Bewusstseins Ihnen zu charakterisiren, ist jetzt noch meine Aufgabe.

Das Erste ist, dass die schon längst für die Tonkünstler von uns geforderte höhere Bildung bei allen Jüngern, welche dieser Bewegung sich anschliessen, vorhanden ist. Bedeutsam in dieser Beziehung ist insbesondere, dass die neue Schule in fast sämmtlichen ihrer Mitglieder zugleich auch literarisch thätig ist, dass sie sich in ausgedehnterer Weise an der Kritik theiligt, im Gegensatz zu jenem abgeschmackten Vorurtheile früherer Zeit, welches dem Musiker rieth, sich von allen literarischen, insbesondere kritischen Bestrebungen fern zu halten. Es kann auch ein solches Bestreben, wie ich schon früher einmal bemerkte, auf einen Abweg führen und den Glauben nähren, als ob nun jede Bethheiligung der Nichtkünstler vom Uebel sei, es kann die Künstler verleiten, jeden Tadel als einen unberechtigten Eingriff in ihr Reich anzusehen, es kann zuletzt zu der Meinung verleiten, als ob ausschliesslich die Künstler selbst in ihren Angelegenheiten die alleinigen Richter sein könnten, so dass in letzter Consequenz jeder Componist zugleich der ge-

eignetste Beurtheiler für sich selbst sein müsste; im Gegensatz aber zu den früheren Zuständen ist in dieser lebendigen Betheiligung der Künstler ein grosser Fortschritt enthalten, und das frühere Stockmusikerthum hat damit seine Endschafft erreicht.

Das Zweite ist das Bewusstsein, dass nur ein neuer geistiger Gehalt zur Composition berechtigt, die Einsicht, dass das musikalische Schaffen jetzt ein zweckloses ist, wenn dasselbe nicht eine höhere geistige Begabung zum Hintergrund hat. Es gereicht mir zu grosser Genugthuung, diesen Satz, den ich seit langen Jahren schon und bevor noch an die neueste Bewegung gedacht wurde, an die Spitze der „Neuen Zeitschrift für Musik“ gestellt hatte, einen Satz, in dem sich die wichtigste Forderung an die Künstler unserer Tage concentrirte, jetzt bestätigt, jetzt allgemeiner anerkannt zu sehen. Der höher Gebildete, Derjenige, welcher berührt erscheint von den wirklichen Mächten der Zeit, der in das, was im innersten Mittelpunkt derselben lebendig ist, sich vertieft hat, empfindet anders, als der Naturalist, der ausserhalb aller geistigen Bewegung steht, der nur das ausspricht, was ihm die Natur zufällig mit auf den Weg gegeben hat. „Macht und Inhalt seines Geistes“, sagt Marx in seiner Schrift: „Die Musik des 19. Jahrhunderts“, „bestimmt den Inhalt, den der Künstler in seinem Werke niederlegt“, und Liszt in einem Artikel über das genannte Werk in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Bd. 42, Nr. 21 u. 22) fügt hinzu, „dass von nun an specifische Ausbildung, einseitige Fertigkeit und Wissenschaft für den Musiker nicht mehr ausreicht, dass der ganze Mensch mit dem Musiker sich heben und bilden müsse“.

In derselben Weise wird a. a. O. anerkannt, was ebenfalls eine von mir schon seit Jahren ausgesprochene Forderung war; „dass von nun an das Trachten unserer Kunst darauf gerichtet sein muss, die Vergangenheit und ihre Meisterwerke zu studiren, nicht aber sie knechtisch nachzuahmen, weil die Formen im Wechsel und Schwinden der Zeit, unaufhörlich wechseln und schwinden“, und es kann dies als ein dritter Hauptsatz des neu gewonnenen Bewusstseins betrachtet werden.

Ein vierter Punct ist das Streben aller Derjenigen, welche der neuen Schule angehören, die Musik aus jener Stellung emporzuheben, der zufolge dieselbe nichts weiter war als ein Luxusartikel edlerer Art. Allerdings war die Kunst der Töne dies nicht bei den hervorragendsten ihrer Repräsentanten, und die unsterblichen Meister alle haben die unendlich höhere Bedeutung derselben praktisch durch ihre Werke dargethan. Aber es geschah dies mehr nur in Folge ihrer

grossen Begabung, die sie Tieferes aussprechen liess, als in ihr eigentliches Bewusstsein fiel, nicht oder weniger mit ausdrücklicher Einsicht, nicht so, dass sie zugleich durch ihre gesammte Lebensstellung, durch ihr praktisches Wirken, im Unterricht oder auch literarisch Opposition gemacht hätten gegen die Seichtheit und Verflachung. Es genügte ihnen, das Höhere in ihren Werken niedergelegt zu haben. Wurden dieselben dann herabgezogen in die Sphäre des Gewöhnlichen, wurden sie als Luxusartikel verwendet, so liessen sie dies geschehen, ohne daran zu denken, durch anderweite Thätigkeit ihrer Kunst überhaupt eine höhere Stellung zu verschaffen.

Ein fünfter Punct endlich ist die gehobene Stellung der Künstler der neuen Schule dem Publicum gegenüber, die Beseitigung jener slavischen Abhängigkeit, in die insbesondere die Virtuosen den Künstler gestürzt hatten. Unter den vielen Verdiensten Wagner's ist dies keines seiner geringsten. Die Nachgiebigkeit der Künstler, das Haschen und Jagen nach Erfolgen, hat das Publicum allmählich in eine schiefe Stellung gebracht, so dass es sich einbildet, der Richter in Kunstangelegenheiten zu sein, dass es meint, in seiner Hand liege Wohl und Wehe des Künstlers, dass es glaubt, von seinem Beifall hänge die Bestätigung oder Verwerfung einer Richtung, hänge der Glaube des Künstlers an sich selbst ab. Allerdings ist die Gesammtheit, ist die Geschichte in letzter Instanz der Richter, nicht aber das Publicum dieser oder jener Stadt, dieser oder jener Provinz, dieses oder jenes Landes, im Gegentheil ist zu sagen, dass derartige einzelne Bestandtheile der grossen Gesammtheit häufig gar sehr viel zu lernen haben, dass der grosse, wahrhafte Künstler höher steht als sie, dass sie sich mit ungerecht gespendetem Beifall oder mit ungerechter Ablehnung oft selbst nur ein Armuthszeugniss ausstellen. In Folge dieser schiefen Stellung des Publicums ist der Glaube allgemein, als beruhe die höchste Glückseligkeit des Künstlers in der Aufführung seiner Werke, als erwache er dadurch erst zu wahrhaftem Leben. Wagner und früher schon Beethoven haben uns das Beispiel gegeben, dass das Urtheil der Menge ohne allen Einfluss sein kann auf die Richtung und Bestrebungen eines Künstlers, dass er eben so fest in dem beharrt, was er für das Richtige erkannt hat, mögen nun seine Werke aufgeführt werden oder nicht. Die selbstständigere, unabhängigere Stellung der neuesten Schule ist eine Folge dieser Vorgänge.

Ich habe natürlich mit diesen Andeutungen die Charakteristik der neuesten Bewegung nicht erschöpfen, ich habe das Bewusstsein derselben nicht in allen Momenten darlegen können. Nur das, was dieselbe zunächst von dem Vorausgegangenen unterscheidet, wurde hier namhaft

gemacht. Was das Weitere betrifft, so muss ich auf die betreffenden Kundgebungen in meiner Zeitschrift sowol, als auch in den verschiedenen Büchern verweisen.

Betrachten wir die Folgen dieses neugewonnenen Bewusstseins für das künstlerische Schaffen, so sehen wir vor allen Dingen, wie das blossе Musikmachen auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik mehr und mehr verschwindet. Nicht mehr ein leeres Spiel mit Tönen ist die Aufgabe der Künstler der Gegenwart, wir gewahren einen innigeren Anschluss an die Poesie und das Streben nach Inhalt, nach tieferer Bedeutung, nach charakteristischem Ausdruck. Was die Form betrifft, so ist jetzt bei allen Vorwärtstrebenden die Einsicht allgemein, dass dieselbe in ihrer älteren Gestalt nicht mehr haltbar ist, das Bewusstsein ist gewonnen, dass neue Formen, natürlich immer auf Grundlage der alten, und so, dass man erkennt, wie dieselben aus jenen organisch entstanden sind, geschaffen werden müssen. Die bisherige Oper ferner ist gerichtet und in ihrer früheren Gestalt für unsere Zeit zur Unmöglichkeit geworden. Liegt auch das, was Wagner von dem Drama der Zukunft verlangt, zur Zeit noch fern, so ist doch ein Rückfall unter eine Stufe, wie die im „Tannhäuser“ erreichte, unmöglich, nicht zwar was einzelne Tonsetzer betrifft, — denn welche Verkehrtheit wäre diesen unmöglich —, wol aber in dem gewonnenen Bewusstsein, in der dadurch erlangten Reife der Einsicht. Die Gesangsmusik überhaupt aber beginnt, wie Liszt sagt, die „schlechte, lästige Gesellschaft literarischer Nichtigkeiten von sich abzuwehren, um sich mit poetischen Kräften zu vereinigen“, und in Bezug auf die künstlerische Verbindung beider Elemente, so ist der Weg für eine weit innigere Durchdringung durch Wagner gezeigt.

In Folge dieser Wendung endlich hat eine geistvollere Auffassung der Tonkunst und ihrer Werke mehr und mehr Raum gewonnen, und wenn früher nur erst das dadurch angeregte Gefühl zum Ausdruck gelangte, wenn überhaupt die Tonkunst nur mit dem Gefühle betrachtet wurde, so ist jetzt ein Standpunct gewonnen, auf welchem wir die Tonkunst als einen der grössten, wichtigsten Bestandtheile des allgemeinen Geisteslebens erfassen lernen, durch den in den Stand gesetzt wir den geistigen Gehalt der verschiedenen Epochen in ihr erkennen und wiederfinden. Eng in Verbindung damit steht, zum Theil selbst Ausdruck dieses Umschwungs, die grosse Anzahl von Schriften über Musik, welche in den letzten Jahren erschienen ist, die reiche, bisher noch nicht dagewesene Blüthe in dieser Sphäre. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, dass der Schwerpunct der Gegenwart, was Tonkunst betrifft, zum Theil wenigstens, auf diesem Gebiete zu

suchen ist. Schon im Eingange dieser Vorlesungen habe ich auf mehrere der wichtigsten Schriften aufmerksam gemacht, und im Verlaufe der Darstellung Gelegenheit gehabt, noch andere zu erwähnen. Das Meiste des bis jetzt Angeführten indess bezog sich mehr nur auf Geschichte der Musik. Aber auch in allen anderen Gebieten sehen wir die rühmlichste Thätigkeit. Auf dem Gebiete der Theorie ist in neuester Zeit, nach dem Vorgange von G. Weber und Marx, durch Hauptmann, Lobe, Weitzmann, Sechter und O. Tiersch Bedeutendes geleistet worden. Von hervorstechender Wichtigkeit sind ferner Helmholtz' Forschungen in seiner Schrift: „Die Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“. Auch für Aesthetik, das bis jetzt so sehr vernachlässigte Gebiet, ist durch Hanslick, weiter auch durch Adolf Kullak Etwas geschehen, mindestens eine gute Anregung gegeben worden. Nicht als ob das, was der erstgenannte Autor aufstellt, haltbar wäre; im Gegentheil, die meisten seiner Sätze bedürfen einer Berichtigung oder Widerlegung. Dessenungeachtet ist die Schrift durchaus nicht ohne Werth, nur dass ihre Bedeutung eine negative ist: eine gründliche Widerlegung derselben erst muss den Fortschritt bringen. Das ist aber ebenfalls ein Verdienst, denn der erste Schritt besteht immer darin, zunächst die Punkte, welche einer Untersuchung bedürfen, aufzustellen, die Fragen so zu formuliren, dass die erschöpfende Antwort eine Erweiterung der Erkenntniss enthalten muss. Aehnliches gilt von den die Musikästhetik betreffenden Erörterungen in dem Buche „Händel und Shakespeare“ von Gervinus. Ebenso wenig darf hier übergangen werden, was neuerdings auf musikalisch-pädagogischem Gebiete geleistet worden ist, bald mit speciellerer Berücksichtigung des Pianoforte, bald mehr in allgemein-musikalischer Beziehung: in erstgenannter Hinsicht durch Köhler, Knorr, auch zum Theil durch Wieck, nur dass dieser seiner Schrift durch eine nicht glückliche, weil auf Missverständnissen beruhende Polemik geschadet hat, in letztgenannter Beziehung durch Thrämer, insbesondere durch Marx, in neuester Zeit durch L. Ramann. Auch auf dem Gebiete der Theorie des Gesanges hat sich eine rege Thätigkeit gezeigt, und Manches ist geschehen, so durch Sieber, Schwarz, Hauptner u. A., nach physiologischer Seite hin durch Merkel. Auf die reiche und umfassende Literatur endlich, die sich um Wagner's Schriften sowol, als auch die Kunstwerke desselben gruppirt hat, ist schon wiederholt hingewiesen worden.

Von besonderer Wichtigkeit sind die Bildungsanstalten für Musik, die Conservatorien. Bei dem Wunsche, für die Kunst Etwas zu thun,

wusste man die Sache nicht anders anzugreifen, als durch Errichtung solcher Anstalten. Es war dies in der That der erste Schritt. Hierzu kam, dass schon vor längerer Zeit, schon in den 30er Jahren, das Bedürfniss danach sich wirklich herausgestellt hatte. Bis dahin war die Unterweisung der Kunstjünger lediglich dem Zufall anheim gegeben, und so geschah es, dass dieselben nach einer Seite hin vielleicht ausgezeichnet, nach einer anderen gänzlich vernachlässigt erschienen. Die Conservatorien waren im Stande, den Unterricht mehr zu ordnen, auf eine allseitige, gleichmässige Ausbildung hinzuwirken, ein Umstand, der nicht gering anzuschlagen ist. Nicht genügen würden dieselben jedoch, wenn sie ihre Bestimmung ausschliesslich in technisch-musikalischer Bildung finden wollten. Diese ist das Erste, die Grundlage, welche vor allen Dingen erreicht werden muss; aber sie ist in der Gegenwart weiter Nichts als eine Grundlage. Ausserordentlich viel muss noch hinzukommen, wenn an ein Weiterschreiten gedacht werden soll. Mit Künstlern, wie gesagt, welche nur eine solide musikalische Bildung besitzen, sonst Nichts, ist der Gegenwart nicht mehr gedient.

So viel zum Abschluss meiner bisherigen Betrachtungen, um das Ergebniss derselben noch bestimmter zu fixiren.

Was ich Ihnen indess soeben dargestellt habe, betrifft erst die eine Seite der Sache, die Kunst an sich und was mit derselben in unmittelbarem Zusammenhange steht. So viel nun auch hier bereits gethan wurde, so günstige Aussichten sich uns für die Zukunft eröffnen mögen, Alles, was in dieser Beziehung geschehen ist, reicht allein noch keineswegs aus. Wir haben unsere Blicke noch nach einer anderen, vorhin ebenfalls schon berührten Seite zu richten, wir müssen die Hülfe anderweiter, mit der Kunst nicht in unmittelbarer Beziehung stehender Mächte in Anspruch nehmen, wenn in durchaus befriedigender umfassender Weise das bezeichnete Ziel erreicht werden soll.

Ich nannte vorhin die Musik vogelfrei. Meine ganze jetzt gegebene Darstellung läuft darauf hinaus, dass zu viel noch des Zufälligen, Naturalistischen in der ganzen Entwicklung bis jetzt vorherrschend gewesen sei. So bedauerte ich auch, dass bis jetzt der Staat sich zu wenig betheiligt, die Leitung der musikalischen Angelegenheiten und die Oberaufsicht über dieselben zu wenig sich habe anlegen lassen.

Das ist es, worauf es jetzt eben so sehr ankommt, was fast von gleicher Wichtigkeit mit dem ist, was zunächst und unmittelbar auf künstlerischem Gebiete selbst zu vollbringen ist. Soll nicht immer wieder das, was bereits errungen wurde, verloren gehen, sollen wir zu einem

sicheren Fundament auch für die Kunstzustände gelangen, so muss der Staat unbedingt seinen Einfluss weiter als bisher auf dieselben ausdehnen. Natürlich ist hier nicht der Ort, auf Beantwortung dahin gehöriger Fragen ausführlicher einzugehen. Ich habe meine darauf bezüglichen Ideen in meiner Schrift: „Die Organisation des Musikwesens durch den Staat“ (Leipzig, Kahnt) näher entwickelt, und erlaube mir hier zum Schluss Sie darauf aufmerksam zu machen.

Ein wichtiger Schritt nach dem bezeichneten Ziele hin, zur Gewinnung einer sicheren Grundlage für die Kunstzustände und eines gemeinsamen Mittelpunctes im Musikleben, ist durch die Wirksamkeit des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ gethan worden. Derselbe, im Jahre 1859 bei Gelegenheit der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig gegründet, hat die Pflege der Tonkunst und Förderung der Tonkünstler als Hauptzweck an die Spitze gestellt. Dieser Zweck soll vorzugsweise erreicht werden durch Veranstaltung von in der Regel alljährlich wiederkehrenden Versammlungen und damit verbundene Aufführungen und mündliche Vorträge. Die Versammlungen haben die Bestimmung, Gemeingeist unter den Künstlern zu erwecken, Klarheit über das gemeinsam zu Erstrebende zu verbreiten. Sie sollen die Aufgabe verfolgen, für die höheren künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit und für das Verständniss derselben Bahn zu brechen, der Organisation der künstlerischen Angelegenheiten vorzuarbeiten und ein Publicum dafür heranzubilden. Der Verein erkennt dabei als Hauptgesichtspunct, allen Epochen der Kunst, denen ein bleibender Werth eigen ist, eine gleiche Theilnahme entgegenzubringen. Durch seine bisherige Wirksamkeit hat sich der Verein, — der beiläufig die namhaftesten Tonsetzer der Gegenwart, unter diesen auch Ausländer zu seinen Mitgliedern zählt, — in der That als ein hochbedeutendes, als ein nothwendiges, ein ergänzendes Element in dem gesammten Musikleben der Gegenwart erwiesen. Die grosse Zahl der meist in vortrefflicher Ausführung zu Gehör gebrachten, den verschiedensten Epochen, Richtungen und Nationen angehörigen Werke und die daraus erwachsende Anregung für die Künstler, der Austausch der Ansichten, die geistige Belebung durch mündliche Vorträge, schon dies Alles, verbunden mit der geselligen Seite, gewährt ein bei keiner anderen Gelegenheit dargebotenes Ensemble. Es ist jedoch hierdurch die Bedeutung und Tragweite dieser Versammlungen noch keineswegs erschöpft. Was von den Werken gilt, ist auch von den Ausführenden, jüngeren Künstlern und Künstlerinnen bezüglich der Einführung derselben in die Oeffentlichkeit zu sagen. Endlich kommt noch das Publicum in Betracht, und zwar nicht allein die demselben gebotene Gelegenheit, sich zu unterrichten; es ist wesentlich die Anschauung von

wirklich und ausschliesslich künstlerischen Tendenzen, welche demselben gewährt wird; die Anschauung von Bestrebungen, für die man vom augenblicklichen Erfolg, wenn es sein muss, absieht. Nur auf diese Weise ist es möglich, auf den Geschmack des Publicums bestimmend einzuwirken. Endlich ist auch an die Verbreitung solcher Grundsätze durch die gutgesinnte Presse, die hier in einer sonst nicht häufig vorkommenden Ausdehnung stattfindet, zu erinnern. So erscheinen diese Versammlungen als bedeutsame künstlerische Veranstaltungen, bestimmt, das Musikleben des Tages zu ergänzen, das sich zersplitternde zu concentriren, das sich auslebende zu erfrischen durch von ihnen ausgehende höhere Impulse. Es ist ihre Aufgabe, während jede grössere Stadt gemeinhin ihren besonderen Kunstgeschmack hat, zwar nicht die Eigenthümlichkeit der localen Anschauungsweise zu verdrängen, wohl aber die Seite der Einheit neben dieser Mannigfaltigkeit zu vertreten, — auch hier eine nationale Einigung auf der Grundlage klar erkannter, sicherer Fortschrittsbestrebungen.

So schliesse ich mit dem Wunsche, dass meine Darstellung Ihnen einige Befriedigung gewährt, Ihnen einigermaassen genügt haben möge. Wohl weiss ich, dass damit nur ein Anfang gemacht worden ist: eine wirkliche Geschichte der Musik zu geben, ist unserer Zeit noch nicht möglich. Wollen Sie indess wenigstens das Eine nicht verkennen, dass ich zum ersten Male versucht habe, den Stoff objectiv, nach seinen eigenen Entwicklungsgesetzen, zu gestalten, die Hauptgesichtspuncte dafür aufzustellen, und die Darstellung bis auf die neueste Zeit fortzuführen.

Ich war bestrebt, die Geschichte in ihrem lebendigen Flusse vor Ihren Blicken zu entfalten, und die Kritik auszuüben, die sie selbst an den Erscheinungen vollbracht hat; ich habe das Grosse und Bleibende aller Zeiten hervorgehoben, aber auch die Mängel nicht verschwiegen, welche den weiteren Fortgang motiviren. Ich trete damit der früher beliebten Einseitigkeit gegenüber, welche einzelne Meister und Entwicklungsepochen bevorzugte, andere missachtete, ich bekämpfe das einseitige Hangen am Alten ebenso sehr, wie einen sich überstürzenden Fortschritt, der bei einer unzulässigen Bevorzugung der Gegenwart die Vorzeit fallen lässt, wol gar geringschätzig behandelt.

Mit diesen Bemerkungen kann ich meine Darstellung beenden.

Indem sich jetzt das äussere Band, welches uns längere Zeit hindurch vereinigte, löst, danke ich für die Theilnahme, welche Sie durch Ihre Gegenwart bewiesen, wünschend, dass es mir gelungen sein möge, ein inneres Band, hervorgerufen durch Uebereinstimmung der Ansichten, zu knüpfen.

Personen-Verzeichniss.

(Die fett gedruckten Seitenzahlen weisen auf die Hauptartikel über die betreffenden Künstler hin.)

- A**bert, J. J. 441. 601.
 Adam, O. Ferd. A. 602.
 Adam, O. A. 410.
 Adam de Fulda 26. 134.
 de Ahna, H. 604.
 d'Alayrac, N. 331. **409**.
 Albert, H. 159. 172. 470.
 Alboni, Marietta 448.
 Albrechtsberger, J. G. 295. 351.
 Allegri, G. 55.
 Ambros, A. W. 5. 484.
 Ambrosius, d. heil. 9.
 Ammerbach, E. N. 164. **166**.
 Anacker, A. 533.
 Anfossi, P. 402.
 Archilei, V. 67.
 Ariosti, Attilio 186. 193.
 Artôt, Fran 605.
 d'Astorga, E. 89.
 Auber, D. F. E. 410. **420**.
 Auer, L. 604.
 Augustinus, d. heil. 9.
 Ayrrer, J. 173.
Baake, F. G. 371.
 Bach, Joh. Chr. Fr. 204. 274.
 Bach, Joh. Sebastian 109. 168. 169. **200**.
 Bach, Wilhelm Friedemann 204. 270. 347.
 Bach, Carl Phil. Emanuel 109. 204.
 271. 347.
 Bach, Johann Christoph 200.
 Bach, Joh. Christian 200. 274.
 Bach, Joh. Ambrosius 200,
 Bader, C. A. 404. 448.
 Baillet, P. M. F. de Sales 454.
 Bains, G. 3. 56.
 Baj, T. 56.
 Baldassari 192.
 Bapst, V. 145.
 Bardi, G. Graf v. Vernio 68.
 Bardilla 69.
 Bargheer 604.
 Bargiel, W. 597.
 Bärmann, H. F. 454.
 Barth, H. 603.
 Bazzini, A. 526.
 Becker, C. F. 3. 62. 363. 441.
 Becker, Jean 604.
 Beer, M. J. 602.
 Beethoven, L. v. **294**. 351. 356.
 390. 471. 481.
 Belcke, C. G. 526.
 Belcke, F. 454.
 Bellini, V. 427.
 Benda, G. 266.
 Bendel, F. 594. 602.
 Benedict, J. 441.
 Benevoli, O. 81.
 Bennett, W. Sterndale 531.
 Berger, L. **452**. 471. 475. 476.
 de Bériot, Ch. A. 526.
 Berlioz, H. 359. 480. 499. **501**. 532.
 Bernabei, G. 81.
 Bernacchi, B. A. **101**. 102. 195.
 Bernhard der Deutsche 24.
 Berton, H. M. 409.
 Bettelheim, Fr. 605.
 Betz, F. 605.
 Beverini, F. 65.
 Bidd, Fr. 604.
 Bird, W. 40.
 Bitter, C. H. 185.
 Blassmann, A. 594.
 Bodenschatz, E. 159.
 Boehm, G. 201.
 Boieldieu, A. F. **409**.
 Bolck, O. 602.
 Bononcini, G. 186. 193.
 Bordoni, Faustina 194. 261.
 Borromeo, O. 43.
 Bott, J. 441. 904.
 Bottesini, G. 604.
 Botticelli 404.
 Brahms, J. 595.
 Brah-Müller, G. 602.
 Brambach, J. F. 803.
 Brandenburg, F. 441.

- Brandes, Fr. 604.
 Brandt, Fr. 605.
 Brassin, L. 603.
 Brixi, F. X. 350.
 Brockes, B. H. 181. 191.
 v. Bronsart, H. 592.
 v. Bronsart, Frau 594.
 Broschi, Carlo 101. 197.
 Brosig, M. 363.
 Bruch, M. 411. 601. 603.
 Bruns 526.
 Brückler, H. 603.
 Brill, J. 600.
 v. Brlow, H. 109. 372. 572.
 500. 594.
 Bürgel, C. 602.
 Burney, Ch. 55. 73. 86. 102. 108. 204.
 Bury, Agnese 448.
 Buxtehude, Dietrich 201.
 Caccini, G. 67 ff.
 Caldara, A. 113.
 Calvisius, S. 153.
 di Calzabigi, R. 239.
 Cambert, R. 228.
 Carestini, G. 197.
 Carissimi, G. 81.
 Carl, Henriette 448.
 Carus, C. G. 606.
 Catalani, Angelica 403. 447.
 Catal, C. S. 409.
 del Cavaliere, E. 72. 78.
 Cavalli, F. 83.
 Cesti, M. A. 83.
 Chélaré, A. H. 441.
 Chérubini, M. L. C. Z. S. 331. 351. 411.
 Chopin, Fr. 498. 552.
 Chrysander, Fr. 4. 185.
 Ciccio di Majo 402.
 Cimarosa, D. 92. 402.
 Cintimarra 404.
 Clari, G. M. 113.
 Claus-Szarvady, Wilhelmine 603.
 Clementi, M. 452.
 Colonna, P. 113.
 Commer, F. 4.
 Conrad, C. E. 441.
 Conradi, D. 183.
 Corelli, A. 104.
 Cornelius, P. 591.
 Corsi, J. 71.
 Cossmann, B. 494. 604.
 Couperin, Fr. 163.
 Cramer, J. B. 452.
 Cruvelli, Sophie 448.
 Cuzzoni, F. 194.
 Czernohorsky, B. 350.
 Czerny, C. 109. 450. 576.
 Dachs, J. 603.
 Damrosch, L. 592. 594.
 Danzi, F. 394.
 Dardanelli, Sgra. 404.
 Dargomijski, A. V. 601.
 David, Fél. 533. 601.
 David, Ferd. 441. 526. 602.
 David, Säng. 404.
 Davidoff, C. 604.
 Dawson, Arabella 603.
 Dehn, S. W. 4. 600.
 Dekner, Fr. 604.
 Deprosse, A. 602. 603.
 Dessauer, J. 441.
 Dietrich, A. 601.
 v. Dittersdorf, Ditters 268.
 Döhler, Th. 525.
 Doles, J. F. 349.
 Doni, G. B. 68.
 Donizetti, G. 427.
 Donzelli, D. 403.
 Doppler, F. 441. 601.
 Döring, C. H. 602.
 Dorn, H. 441. 483.
 Dotzauer, J. J. F. 526.
 Draeseke, F. 572. 579. 591.
 Dreyschock, A. 525.
 Drobisch, C. L. 346.
 Dufay, W. 21.
 Duni, E. R. 92. 95. 248.
 Duprez, A. 448.
 Durante, F. 86.
 Durastanti, Säng. 193.
 Dussek, F. 453.
 Dustmann, Frau 605.
 Eccard, J. 154.
 Eckerlin, Sgra. 404.
 Edelsberg, Fr. 605.
 Eeden, van den 294.
 Ehrlich, H. 603.
 Engel, D. H. 364. 372.
 Epstein 603.
 Erdmannsdörfer, M. 601.
 Erdmannsdörfer-Fichtner, Frau 604.
 Erkel, F. 601.
 Ernst, H. 526.
 Ernst II., Herzog von Sachsen-Coburg 441.
 Erythräus, G. 153.
 Eschmann, J. O. 602.
 Esser, H. 441. 601.
 Essipoff-Leschetitzky, Frau 604.
 Ett, C. 351.
 van Eyken, G. J. 603.
 Eybler, J. 351.
 Faiss, I. 363. 603.
 Farinelli, s. Broschi.
 Fasch, O. F. Chr. 350.
 v. Fassmann, Säng. 447.
 Faustina, s. Bordoni.
 Feo, F. 92.
 Ferdinand von Aragonien. 60.
 Ferri, B. 100.
 Fesca, F. E. 449.

- Festa, C. 26.
 Field, J. 452.
 Finck, Heinr. 26. 134.
 Fink, G. W. 17. 74. **538**.
 Fischer, A. 604.
 Fischer, C. A. 363. 601.
 Fischer, M. G. 362.
 v. Flotow, F. 433. 441.
 Flügel, G. 371. 601. 603.
 Fodor, Josephine 403. 447.
 de Fontaine, Mortier 525.
 Ferkel, J. N. 204. 251.
 Franco von Köln 15.
 Frank, M. 159.
 Frank, O. 602.
 Franz, R. 356. 371. **519**.
 Frescobaldi, G. 109.
 Friedrich-Materna, Frau 605.
 Froberger, Joh. Jac. 109.
 Fuchs, C. 603.
 Fuchs, R. 601.
 Fuhrmann 177.
 Fürstenau, A. B. 454.
 Fürstenau, M. 4.
 Fux, J. J. 350.
Gabrieli, A. **111**. 153.
 Gabrieli, G. **111**. 153.
 Gade, N. W. 494. 528. 582.
 Gänsbacher 395.
 da Gagliano, M. 79.
 Galilei, V. 69.
 Ganz, Gebr. 526.
 Gassmann, F. L. 350.
 Gathy, A. 371.
 Gaul, Fr. 604.
 Geisler, P. 602.
 Gellert, Ch. F. 349.
 Geminiani, F. 106.
 Genast, Frau 605.
 Genet, Eleazar (il Carpentrasso) 26.
 Gernsheim, F. 601. 602.
 Gervinus, G. G. 623.
 Gesius, B. 153. 213.
 Ghys 526.
 Giacobbi, G. 79.
 Gläser, F. G. 441.
 Glinka, M. 582. 601.
 v. Gluck, Chr. W. **237**. 551.
 Goddard, Arabella 603.
 Goldmark, C. 600. 601. 602. 603.
 Goltermann 604.
 Gossec, F. J. 409.
 Götz, H. 600. 601.
 Götze, C. 591.
 Götze, Prof. 448. 605.
 Goudimel, C. 44.
 Gounod, Ch. 601.
 Grädener, C. G. P. 602.
 Grammann 600.
 Graun, C. H. **265**. 347.
 Greco, G. 87.
 Gregor der Grosse 10.
 Grell, E. 601.
 Grétry, A. E. M. 248. 331. **409**.
 Griepenkerl, W. R. 465. 505.
 Grieg, E. 601. 602.
 Grimm, J. O. **598**. 601. 605.
 Grisi, Giulietta 447.
 Grützmacher, Fr. 602. 604.
 Guglielmi, P. 402.
 Guido von Arezzo 13.
 Gumpert 604.
 Gunz 605.
 Gura, E. 605.
 Guttschbach, Frau 605.
 Gyrowetz, A. 386. 449.
Haft, Fr. 605.
 Haizinger, A. 448.
 de la Hale, A. 18. 64.
 Halévy, J. F. 410. **420**.
 Hallé, Ch. 603.
 Hallwachs-Heintz, Frau 603.
 Hamerik, A. 601.
 Handel, G. Fr. 60. 105. 168. 169. 180. **18**
 Handrock, J. 602.
 Hankel, A. 605.
 Hanslick, E. 623.
 Harriers-Wipern, Frau 605.
 v. Hartmann, Fr. 605.
 Hartvigson, F. 603.
 Hasler, H. L. 152. **158**.
 Hasse, Faustina s. Bordoni.
 Hasse, J. A. 92. 167. 242. **261**.
 v. Hasselt-Barth, Frau 448.
 Haumann 526.
 Haupt, M. 363.
 Hauptmann, M. 356. 623.
 Hauptner, Th. 623.
 Hauser, Fr. 593.
 Haydn, J. **274**. 351. 370.
 Haydn, M. 394.
 Heckmann 604.
 Heermann, Fr. 605.
 Heindl 526. 604.
 Heinefetter, Sabine 447.
 Heinemeyer 526. 604.
 Heinse, W. 56. 88.
 Heinze, Sarah 604.
 Heller, St. 500.
 Helmholtz, H. 623.
 Henselt, A. 525.
 Hentschel, E. 441.
 Herbeck, J. 601. 603.
 v. Herder, J. G. 247.
 Hermstedt, J. S. 454.
 Hérold, L. J. F. 410.
 Herther, F. 441.
 Herz, H. 453.
 Herzogenberg, H. v. 603.
 Hesse, A. 363.

- Heuschkel, Joh. P. 394.
 Hilgenfeld, C. L. 369.
 Hill, C. 605.
 Hiller, J. A. 266. 349. 363.
 Hiller, F. 371. 441. 476. 525. 580. 602.
 Himmel, H. 386.
 Hinrichs, F. 572.
 Hirschbach, H. 531.
 Hoffmann, E. T. A. 417. 535.
 Hoffmeister, F. A. 449.
 Hofmann, H. 600. 602.
 v. Holstein, F. 441. 600. 603.
 Holzer, M. 466.
 Homilius, G. A. 348.
 Hoven 441.
 Huber, J. 592.
 Hucbaldus (Uchubald, Hubald) 12.
 Hummel, J. N. 346. 386. 450.
 Jadassohn, S. 601. 602.
 Jaell, A. 603.
 Jahn, O. 4. 287.
 Jähns, F. W. 4.
 Jauner-Krall, Frau 605.
 Jensen, A. 597. 603.
 Joachim, J. 597. 604.
 Joachim, Frau 605.
 Jomelli, N. 92. 93.
 Joseffy, R. 603.
 Josquin, s. de Près.
 Isaac, H. 26. 134.
 Isouard, N. 409.
 Kainz-Prause, Frau 605.
 Kalkbrenner, Fr. 453.
 Kalliwoda, J. W. 441. 454. 582.
 Kandler, F. S. 3.
 Karasowski, M. 500.
 Karl der Grosse 11.
 Keiser, R. 178.
 Karl, J. K. 162.
 Kiel, Fr. 356. 372. 602.
 Kiesewetter, R. G. 3.
 Kirchner 597. 603.
 Kittel, Joh. Christian 362.
 Kittl, J. F. 441. 588. 552.
 Klein, B. 352.
 Klengel, A. 452.
 Kletzer, F. 604.
 Klindworth 594.
 Klughardt, A. 592.
 Knorr, J. 623.
 v. Köchel, L. 4.
 Köhler, L. 572. 579. 602. 623.
 Kömpel, A. 604.
 Körner 363.
 Kotte 526.
 Kraus-Wranitzky, Frau 447.
 Krause, A. 602.
 Krause, K. O. F. 51. 263.
 Krebs, C. A. 441.
 Krebs, Marie 604.
 Krebs-Michalesi, Frau 605.
 Kreissle, H. 4.
 Krejci, J. 363.
 Kretschmer, H. 600.
 Kreutzer, C. 386. 441. 442.
 Kreutzer, R. 454.
 Krüger 605.
 Kücken, Fr. W. 441.
 Kühmstedt, Fr. 603.
 Kuhnau, J. 170. 202.
 Kullak, A. 623.
 Kullak, Th. 525. 604.
 Kummer, F. A. 526.
 Kusser, J. S. 177.
 Lablache, L. 403. 447.
 Labor, J. 603.
 Lachner, F. 441. 588. 601.
 Lachner, V. 441.
 Lacombe, L. 525.
 Ladegast, F. 364.
 Lafont, O. P. 454.
 Lammert, Frau 605.
 Lampadius, W. A. 476.
 Landgraf 605.
 Langert, A. 441.
 Lassen, E. 591. 594.
 de Lassus, Orlandus 28. 60.
 Laub, F. 604.
 Laurencin, F. 350.
 Lauska, F. S. 422.
 Lauterbach, J. 604.
 Leitert, G. 604.
 Leo, L. 87.
 Léonard, H. 526.
 Leonhard, E. 372.
 Lessing, G. E. 247.
 Lesueur, J. B. 502.
 Lind, Jenny 448.
 Lindblad 603.
 Linder 600.
 Lindner, E. O. 175.
 Lindner, Hornist 526.
 Lindsaintner, P. 441.
 Lipinski, C. 454.
 Liszt, F. 5. 109. 301. 360. 364. 372. 418.
 456. 468. 481. 499. 500. 521. 522.
 572. 575. 602.
 Litolf, H. 441. 525. 601. 602.
 Lobe, J. C. 441. 505. 623.
 Locatelli, P. 108.
 Lohmann, P. 495. 598.
 Lortzing, A. 441. 442.
 Lotti, A. 112.
 Louis Ferdinand, Prinz 453.
 Löwe, O. 353. 441. 472.
 Löwe, Sophie 448.
 Lübeck, L. 604.
 Lucca, Frau 605.
 Lully, J. B. 229.
 Lund, E. 605.

- Luther, M. 133ff.
 Lüttjens 176.
 Lutzer, Jenny 448.
 Lux 371. 441.
 Lwoff, A. 441.
Mahu, St. 26. 134.
 Malibran, Maria Felicitas 447.
 Mallinger, Frau 605.
 Mangold, C. A. 372. 441.
 Mannstein, H. F. 98.
 Mantius, Ed. 448.
 Mara, Gertrud Elisabeth 267.
 Marcelllo, B. 113.
 Marchand, Jean Louis 202.
 Marchesi, S. 605.
 Marchettus von Padua 15.
 Marenzio, L. 62.
 Mario 448.
 Markull, Fr. W. 371. 372. 441.
 Marschall, S. 153.
 Marschner, H. 598. 532.
 Martin, V. 285. 402.
 Martini, P. 60. 94.
 Marx, A. B. 1. 371. 464. 539. 600. 623.
 Mason, W. 594.
 Mattheson, J. 168. 176. 179.
 Mattei, F. 193.
 Maurer, L. W. 454.
 Mayer, C. 453.
 Mayer, S. 402.
 Mayrhofer 605.
 Mayseder, J. 454.
 Mederitsch (genannt Gallus) 386.
 Mehlig, Fr. 604.
 Méhul, E. H. 410. 411. 418. 449.
 Meinardus, L. 372. 602.
 Mendel, H. 422.
 Mendelssohn-Bartholdy, F. 5. 355. 363.
 367. 371. 475. 494. 524.
 Menter, J. 526.
 Menter-Popper, Frau 603.
 Mercadante 403.
 Merk, Violoncellist 526.
 Merkel, G. 363.
 Merkel, L. 623.
 Mertke, E. 602.
 Metastasio, P. 237. 238. 242. 416.
 Metzendorf, R. 601. 603.
 Meyer, J. 604.
 Meyer-Dustmann, Frau 448.
 Meyerbeer, J. 422.
 Milanollo, Fr. 604.
 v. Milde 448.
 v. Milde, Frau 448. 605.
 Milder-Hauptmann, Pauline Anna 403.
 447.
 Minnesänger 16.
 Misterien 17.
 Mitterwurzer 448.
 Mizler, L. C. 168. 203.
 Molique, B. 454.
 Moniuszko 601.
 Monsigny, P. A. 248. 409. 331.
 Monteverde, C. 79. 581.
 Morales, C. 28.
 Moriani, N. 448.
 Moritz, Landgraf von Hessen 159.
 Moscheles, L. 450.
 Möser, Violonist 526.
 Mössner, Fr. 605.
 Mozart, L. 277. 282.
 Mozart, W. A. 55. 282. 351. 417.
 Muffat, Gottlieb 168.
 Müller, Carl sen. 526.
 Müller, Carl jun. 604.
 Müller, Aug. 526.
 Müller, A. E. 451.
 Müller, Franz 572.
 Müller, Iwan 454.
 Müller, Wenzel 269.
 Müller, Gebr. 592. 604.
 Müller-Hartung 601. 603.
 de Muris, J. 15.
Nabich, Posaunist 526.
 Nanini, G. M. 41. 55.
 Nardini, P. 108.
 Naubert 603.
 Naumann, J. G. 108. 268. 349.
 Naumann, Emil 441. 601.
 Neefe, Ch. G. 294.
 Neruda, Frau 604.
 Netzer, J. 441.
 Ney, Jenny 448.
 Nicolai, O. 441.
 Niemann, A. 448. 605.
 Nietzsche, F. 572.
 Nissen-Lie, Frau 604.
 Nohl, L. 4.
 Notker der Stammler 137.
 Nottebohm, G. 4.
Oberthür 605.
 Ockenheim (Okeghem), J. 23.
 Offenbach, J. 441.
 Onslow, G. 449. 533.
 Opitz, Martin, v. Boberfeld 71.
 Organi, A. degli (Sguarcialupo 24.)
 Orgeni, Fr. 605.
 Osiander, L. 152.
 Otto, J. 602.
Pabst, J. 441.
 Pachelbel, J. 165.
 Paer, F. 402.
 Paesiello, G. 92. 402.
 Paganini, N. 522.
 Palestrina (Giovanni Pierluigi de) 28. 48.
 Parish-Alvars 526.
 Pasta, Giuditta 447.
 Patti, Adelina 605.
 Pauer, E. 603.
 Paumann, C. 26.

- Pergolese, G. B. 92. **95**.
 Peri, J. **67**. 70. 71. 73. 228.
 Petrucci, O. 25.
 Pfeiffer, J. F. 294.
 Pflughaupt, R. 594.
 Pflughaupt, Frau 594.
 Philidor, F. A. D. 248. 331. 409.
 Piatti, A. 604.
 Piccini, N. 87. 92. 248. **401**.
 Pinner, M. 604.
 Pischek, J. B. 448.
 Pistocchi, F. A. 101. **102**.
 Pleyel, I. 449.
 Pleyel, Camilla 525.
 Pohl, C. F. 4.
 Pohl, R. (Hoplit) 572.
 Pohl, Frau 605.
 Poland, F. 526.
 Pollini, F. 453.
 Pönitz, F. 605.
 Popper, D. 604.
 Porges, H. 572.
 Porpora, N. 92. 102. 197.
 Porta, O. 110.
 Postel 187.
 Prätorius, H. 153.
 Prätorius, M. **159**. 164. 168. 170. 171.
 de Près, J. 25.
 Proske, C. 4.
 Pruckner, D. 594.
 Prume, F. 526.
 Pugnani, G. 108.
 Purcell, H. 189.
Quagliati, P. 79.
 Quanz, J. J. 107. 349.
 Queisser, Posaunist 454.
 Quinault, P. 231. 416.
Raff, J. 372. 572. **589**. 601. 602. 603.
 Ramann, L. 372. 623.
 Rameau, J. P. 238. 247. 408.
 Rappoldi 604.
 Ratzenberger, Th. 594.
 Rebling, F. 605.
 Reicha, A. 410. 502. 576.
 Reichardt, J. F. 251. **269**. 471. 535. 541.
 Reinecke, C. 441. **531**. 601. 602. 603.
 Reinken, J. A. 176. 201.
 Reinthaler, C. 372. 600.
 Reiser, Dr. 177.
 Reissiger, C. G. 346. 372. 441. **442**. **532**.
 Rellstab, L. 485. **588**.
 Remmert, Fr. 604.
 Reubke, J. 592.
 Rheinberger, J. 601. 602.
 Riario, R. 65.
 Richter, E. F. 601.
 Riehl, H. W. 269. 534.
 Riemenschneider, G. 592.
 Ries, F. 441. 466.
 Rietz, J. 441. **581**. 603.
 Righini, V. 402.
 Rimski-Korsakoff 601.
 Rinok, Chr. H. 362.
 Rinuccini, O. 71. 173.
 Ritter, A. G. 363. 365.
 Ritter, A. 592.
 Ritter, C. 598.
 Rochlitz, Fr. 2. 4. **535**.
 le Rochois, Mlle. 230.
 Rode, P. 454.
 Roger 448.
 Rolfe, J. H. 348.
 du Rollet 246.
 Romberg, A. 449. 494.
 Romberg, B. 454.
 de Rore, C. 110.
 Rosenhain 441.
 Rosetti 449.
 Rossini, G. 402.
 Rousseau, J. J. 245. 408.
 Rubini, G. B. 403. 447.
 Rubinstein, A. 372. 499. 582. **598**. 601. 603.
 Rubinstein, N. 603.
 Rudhardt, Fr. M. 4.
 Rudorff, E. 601.
 Rupff, C. 144.
Sabbath 605.
 Sacchini, A. M. G. 92. 402.
 Saint-Saëns, C. 601. 603.
 Salieri, A. 245. 249. 331. **411**. 576.
 Saloman, S. 371. 441.
 Sammartini, G. B. 237.
 Santarelli 55.
 Sarasate, P. de 604.
 Sarti, G. 402.
 Sauret, E. 604.
 Scaria, E. 605.
 Scarlatti, A. 84.
 Scarlatti, D. 108. 168.
 Scarlatti, G. 109.
 Scharwenka, Ph. 602.
 Scharwenka, X. 601. 602.
 Schechner, Nanette 447.
 Scheidemann, D. 153.
 Scheidt, S. 164.
 Schelle, E. 5.
 Schellenberg, H. 363.
 Schelper, O. 605.
 Schenk, Joh. 295.
 Schicht, Joh. G. 346. 398.
 Schindelmisser, L. 441.
 Schlösser, L. 441.
 Schlosser 605.
 Schmid, A. 4.
 Schmid, Dr. 605.
 Schmid, B. 164.
 Schmidt, G. 441.
 Schmitt, A. 451.
 Schnabel, C. 346.
 Schneider, F. **352**. 370. 519.

- Schneider, J. 363.
 Schneider, Tenorist 605.
 Schnorr v. Carolsfeld, u. Frau 605.
 Schoberlechner, Sophie 447.
 Schott, G. 176. 179.
 Schradieck, H. 604.
 Schreck, Frl. 605.
 Schröder, B. 602.
 Schröder-Devrient, Wilhelmine 448.
 Schubert, Franz, Comp. 466.
 Schubert, Franz, Viol. 526.
 Schuberth, C. 526. ●
 Schucht, J. 422.
 Schulhoff, J. 525.
 Schulz-Beuthen, H. 592.
 Schumann, R. 359. 371. 468. 480. 488. 539.
 Schumann, Clara 109. 499. 524.
 Schunke, Familie 454.
 Schuré, E. 572.
 Schuster, Jos. 346.
 Schütz, H. 71. 159. 173.
 Schwarz 623.
 Schweitzer, A. 266.
 Scaup 441.
 Scribe, A. E. 418.
 Sebastiani, J. 214.
 Sechter, S. 623.
 Seifriz, M. 591.
 Senesino 102. 193.
 Senfi, L. 28. 147.
 Servais, A. F. 526.
 Sgambati 603.
 Sguarzialupo, A. 24.
 Sieber, F. 602. 623.
 Silbermann 204.
 Simon 604.
 Singer, J. 594. 604.
 Sivori, C. 526.
 Sobolewski, E. 441. 591.
 Sontag, Henriette 421. 447.
 Speidel, W. 601.
 Spindler, Fr. 371. 602.
 Spitta, Ph. 4. 185.
 Spohr, L. 346. 392. 449. 454. 532.
 Spontini, G. 331. 412. 414.
 Sserof, A. 601.
 Stade, W. 363. 603.
 Stadler, M. 351.
 Stägemann, M. 605.
 Stahr, A. 572.
 Staudigl, J. 448.
 Steffani, A. 177. 190.
 Steffens 604.
 Stehle, Fr. 605.
 Steibelt, D. 451.
 Stobäus, J. 159.
 Stockhausen, J. 605.
 Stöltzel, G. H. 347.
 Stör, C. 592.
 Strada, Sängerin 195.
 Stradella, A. 83.
 Strozzi, G. 228.
 Sucher, J. 592.
 Suppé 441.
 Svendsen, J. S. 601.
 de Swert, J. 604.
 Tallis, T. 40.
 Tamburini, A. 417.
 Tartini, G. 106. 454.
 Taubert, W. 441.
 Tausig, C. 594.
 Telemann, G. P. 181.
 Teradevias 92. 94.
 Terschak, A. 604.
 Thalberg, S. 525.
 Thayer, A. W. 4.
 Theile, J. 176.
 Theodald von Arezzo 13.
 Thern, Gebr. 604.
 Thibaut, A. Fr. J. 3.
 Thibaut, König von Navarra 16.
 Thiele, E. 363. 371. 601.
 Thieriot, F. 601.
 Thomas, A. 601.
 Thomas, G. Ad. 363.
 Thrämer 623.
 Tichatschek, J. A. 448.
 Tiersch, O. 623.
 Tietjens, Frl. 605.
 Timanoff, Frl. 604.
 Tomaschek, J. W. 351. 451.
 Töpfer, J. G. 363.
 Traetta, T. 92. 402.
 Trebelli, Frau 605.
 Treiber, W. 603.
 Troubadours 16.
 Tschaiakowsky, P. 601.
 Tschirch, W. 602.
 v. Tucher, Freih. 4.
 Tuma 350.
 Türk, D. G. 473.
 Twietmeyer, Th. 603.
 Uhlig, Th. 371. 572.
 Uhlrich 526.
 Ulibischeff, A. 3. 287. 417.
 Ungher, Caroline 448.
 Veit, W. H. 533.
 da Venosa, G. 60.
 Verdi, G. 427.
 Verhulst, J. J. H. 531.
 Vernio, Graf v., s. Bardi.
 Viadana, L. 81. 100.
 Viardot-Garcia, Pauline 448.
 Vierling, G. 601. 603.
 Vieuxtemps, H. 526.
 da Vinci, L. 92.
 della Viola, A. 65. 110.
 Viole, R. 602.
 Viotti, G. B. 454.
 Vitellozzi, Vitellozzo 43.

- da Vittoria, T. L. 56.
 Vivaldi, A. 106.
 Vogl, Ehepaar 605.
 Vogler, G. J. 346. 396.
 Volckmar, W. 603.
 Volkmann, R. 598.
 de Vroye 604.
Wagner, R. 5. 359. 445. 548. 580.
 Wagner, Johanna 448.
 Walliser, Ch. Th. 159.
 Walther, J. 28. 144.
 Wasielewski, J. W. v. 170. 484. 498.
 v. Weber, C. M. 394. 451. 471. 541.
 v. Weber, Max Maria 4.
 Weber, G. 395. 539. 623.
 Weigl, J. 331. 346. 885.
 Weisse, Chr. H. 59.
 Weisse, Chr. F. 267.
 Weissheimer, W. 591.
 Weitzmann, C. F. 579. 623.
 Westmeyer, W. 441.
 Wieck, Fr. 483. 623.
 Wieck, Marie 603.
 Wieniawski 604.
 Wild, C. 448.
 Wilhelmj, A. 604.
 Willaert, H. 27. 110.
 Willmers, R. H. 371. 525.
 Wilt, Frau 605.
 v. Winter, P. 331. 346. 885.
 Winterberger, A. 594. 601. 602. 603.
 v. Winterfeld, C. 3.
 Wirth 604.
 Witt, F. 601.
 Witt, Th. de 50.
 Wolf, E. W. 268.
 Wölfl, J. 451.
 Wolfram, J. W. 441.
 Wolzogen, H. v. 572.
 Wranitzky, P. 449.
 Wüllner, F. 600.
Zach 350.
 Zachau, F. W. 186.
 Zarlino, 110.
 Zellner, L. A. 361.
 Zelter, C. Fr. 422. 471. 475.
 Zeno, A. 416.
 Zingarelli, N. 402.
 Zöllner, C. 602.
 Zumsteeg, J. R. 331. 346. 885.

Empfehlenswerthe kunstwissenschaftliche Werke

aus dem Verlage von

Heinrich Matthes in Leipzig.

Dr. A. W. Ambros.

Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. 2. Aufl. 4 Mk.

Inhalt: An Dr. Franz Liszt. — Das ethische und religiöse Element in Beethoven. — Rossini und das Princip des sinnlichen Genusses in der Musik. — C. M. v. Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur. — Die neu-romantische Musik: I. Robert Schumann's Tage und Werke. II. Carl Löwe, der Romantiker. — Die musikalischen Reformbewegungen der Neuzeit: I. Kirche und Tonkunst. II. Die neu-deutsche Schule. — Der Streit um die sogenannte Zukunftsmusik. — Richard Wagner. — Franz Liszt und seine Instrumentalcompositionen. — Rückblicke und Resultate. — Die Tanzmusik seit hundert Jahren. — Flaminiana. Phantasiestücke: I. Nach Beethoven's A-dur-Symphonie. II. Authentischer Bericht, wie Meyerbeer's Prophet im himmlischen Jerusalem aufgeführt worden. III. Nussknacker und Mausekönig. — Miscellen: I. Maler und Musiker. II. Augenmusik. III. Taktstange und Tempo rubato. IV. Gluck.

Ein Buch im Riehl'schen Geiste. Der Verfasser ist durch seine vielseitige Ausbildung ganz dazu befähigt, den Einfluss zu schildern, welchen die Musik auf die Cultur ausgeübt hat und stets ausüben wird, sowie andererseits ihr Beeinflusst werden durch den grossen geschichtlichen Gang der allgemeinen Culturentwicklung.

Deuten wir als Beleg hierfür einiges an, was der Verfasser über den Zusammenhang und die Gegensätze der „sogenannten Romantik, wie sie von Tieck, den Schlegel, Novalis u. s. w. als Opposition gegen das antikisirende Wesen der Winkelmannschen Zeit ins Leben gerufen wurde“, mit den Opern Weber's sagt, welche er als die „reinsten und schönsten Blüten jener Periode“ bezeichnet.

Empfehlen wir noch den interessanten biographischen Aufsatz „Robert Schumann's Tage und Werke“, welcher durch ebenso liebevolle wie kritisch-logische Auffassung befriedigt, die Artikel „Karl Löwe, der Romantiker“, „Die Tanzmusik seit hundert Jahren“ und das ganze Werk allen denen, welche ein wenig mehr oder weniger Generalbass studirt haben — ohne einige musikalische Vorkenntnisse dürfte man schwerlich den vollen Genuss des Buchs haben.

(Unterhaltungen am häuslichen Herd.)

Dr. A. W. Ambros.

Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst 2. Auflage. 3 Mk.

Zur Lehre vom Quintenverbote. 80 Pf.

Dr. Franz Brendel.

Die Musik der Gegenwart. 3 Mk.

Grundzüge der Geschichte der Musik. Fünfte Auflage. 1 Mk.

H. v. Bronsart.

Musikalische Pflichten. Zweite Auflage. 75 Pf.

F. L. S. von Dürrenberg.

Die Symphonien Beethovens und anderer berühmter Meister. 2 Mk., elegant gebunden mit Goldschnitt 2 Mk. 50 Pf.

Dürrenberg, ein ausgezeichnete Kenner der Musik, hat mit grossem Geschick die Aufgabe gelöst, die Beethoven'schen Symphonien dem Verständniss der Musikfreunde näher zu bringen und sie nach ihrem Inhalt, Fortgang und der inneren Entwicklung zu erläutern. In die Darstellung sind die Urtheile der berühmtesten Kritiker eingewebt, und auch das Historische ist nicht leer ausgegangen. Ausser den Beethoven'schen umfassen die Erläuterungen noch Symphonien von Mozart, Spohr, Haydn, Schumann, Mendelssohn, Gade und Rubinstein.

(Neue Frankfurter Zeitung.)

Julius Eberwein.

Vater Haydn. Dramatisches Gedicht. 75 Pf.

Jakob und seine Söhne in Aegypten. Gedicht zur Verbindung der Méhul'schen Composition für Concert-Aufführungen. 50 Pf.

E. v. Elterlein.

Beethoven's Clavier-Sonaten für Freunde der Tonkunst erläutert.

4. Aufl. Preis 2 Mk. 50 Pf., eleg. geb. mit Goldschnitt 3 Mk. 50 Pf.

Der Verfasser leitet in geistreicher Weise zu den unerreichbaren Schönheiten dieser erhabenen Pianoforteschöpfungen hin. An der Hand dieses Führers lüftet sich dem Höheren erstrebenden Kunstfreunde der Schleier, der diese Meisterwerke umhüllt; seine klare Sprache vermittelt ein vollständiges Erkennen und geistiges Durchdringen derselben und ermöglicht dergestalt einen, den Zuhörer fesselnden und ergreifenden geistvollen Vortrag der genialen Tonwerke.

K. Musikdirector D. H. Engel.

Der Schulgesang, seine guten und schädlichen Erziehungseinflüsse und zeitgemässe Reform. Im Auftrage des königl. Preuss. Cultus-Ministeriums geschrieben. 1 M. 20 Pf.

A. Fromm.

Musikalische Anthologie. Eine Sammlung Aussprüche über Tonkunst von berühmten Menschen. Fein cartonirt. 1 Mk. 50 Pf.

Ferd. Gleich.

Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen Opern nebst Biographien der Componisten. Mit einem nach den Stimmgattungen geordneten Verzeichnisse dankbarer, für den Vortrag sowohl als für das Studium geeigneter Opernstücke. 2 Mk. 50 Pf.

H. Gottwald.

Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musikrichtung: 75 Pf.

Dr. R. Hirsch.

Mozart's Schauspieldirector. 1 Mk. 20 Pf.

H. Huss.

Der richtige Tonansatz vom physiologischen und gesangstheoretischen Standpunkte. 1 Mk.

Louis Köhler.

Die Gebrüder Müller und das Streichquartett. 75 Pf.

Dr. A. Kullak.

Das Musikalisch-Schöne. 1 Mk. 50 Pf.

W. Lackowitz.

Musikalische Skizzenblätter. Biographische Essays. 4 Mk.

Mit wahren Vergnügen lesen wir die frisch und geistreich geschriebenen Lebensskizzen berühmter Musiker etc. (St. Galler Blätter 1872 Nr. 51.)

Dr. F. P. Graf Laurencin.

Zur Geschichte der Kirchenmusik. 1 Mk. 60 Pf.

Schumann's Paradies und die Peri. 1 Mk. 20 Pf.

Dr. Hanslicks Lehre vom Musikalisch-Schönen. 2 Mk.

Peter Lohmann.

Die Oper und ihr Ideal. (Ueber die dramatische Dichtung mit Musik.)

Zweite Auflage. Preis 1 Mk.

Eine geistvolle Schrift, in welcher zum ersten Mal mit Gründlichkeit und Klarheit dargelegt wird, dass die gesammte dramatische Poesie erst in der Form des gesungenen Dramas, also der Oper, ihre höchste Entwicklung zu erreichen im Stande sein wird.

Peter Lohmann.

Musikdramen: (Inhalt: Durch Dunkel zum Licht. — Die Brüder. — Die Rose vom Libanon. — Frithjof. — Valmoda. — Irene). 3 Mk.
An dramatische Tonsetzer (Das Bühnenfestspiel betreffend). 30 Pf.

Heinrich Mannstein.

Denkwürdigkeiten der Hofmusik zu Dresden im 18. und 19. Jahrhundert. Preis 1 Mk. 20 Pf.

Ein recht interessantes Bild alter und neuerer Zeiten in jeder Beziehung. Die Denkwürdigkeiten bewegen sich um einen Mittelpunkt, den der berühmte Gesanglehrer Johann Miksch bildet, zu dessen Schülerinnen die Schröder-Devrient und Agnes Schebest gehörten. Ueber Dresdener musikalische Koryphäen, Naumann, Karl Maria von Weber u. A., werden uns mancherlei Aufschlüsse geboten; aber auch für Geschichte und Studium der Musik finden wir hier werthvolle Beiträge.

(Neue Frankfurter Zeitung.)

Heinrich Mannstein.

Katechismus der Gesangkunst. 1 Mk.

Reg.-Rath Franz Müller.

Richard Wagner und das Musik-Drama. Ein Charakterbild. 3 Mk.

Der Verfasser des vorliegenden Werckens hat sich bestrebt, die Nothwendigkeit eines besseren Zustandes des modernen Opernwesens darzuthun. Er will auf kunstgeschichtlicher Grundlage den ganzen Standpunkt klar, ruhig, besonnen erfassen, das Musikdrama, wie es sein soll, darlegen, im Hinblick auf seinen Vertreter darlegen, „dessen Bedeutung hier nach Absicht, dort nach thatsächlichen Anfängen nicht zu leugnen sei.“ Es stehen ihm dazu, wie das Buch zeigt, die ausbreitetsten musikalischen Kenntnisse zu Gebote, sowie ein wissenschaftlich reich ausgebildeter Geist und eine Belesenheit von bewundernswerth umfassender Art. Auch besitzt er eine äusserst klare Darstellungsgabe und einen eigenthümlich markigen Stil. So darf man unbedenklich sagen, es ist dieses Buch weitaus das Gediegenste, was über diesen Gegenstand bis jetzt veröffentlicht worden. Selbst die enragirtesten Gegner Wagner's werden wenigstens das Interesse nicht wegleugnen können, welches dasselbe bietet.

(Illustrirte Zeitung Nr. 936.)

Horst Nägeli.

Ueber den Verfall des dramatischen Gesangs in Deutschland und Friedrich Schmitt. 1 Mk.

Luise Otto.

Die Mission der Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart.
4 Mk. 50 Pf.

Pantheon deutscher Dichter.

Neunte Auflage. Herausgegeben von Peter Lohmann. Mit Oelfarben-drucktittelbild von E. Härtel und 6 Tonbildern von G. Sundblad.
Prachtband mit Goldschnitt. 5 Mk.

„Uns scheint die in dem „Pantheon deutscher Dichter“ getroffene Auswahl eine sehr glückliche. Interessant ist: Der Herausgeber hat der Sammlung ein Dichterverzeichniss angefügt, und jeden Dichter mit zwei, drei Worten charakterisirt, die meist sehr treffend sind.

Ueber Land und Meer, 1873 Nr. 13.

Die reiche Auswahl besonders neuerer Lyrik ist Liederecomponisten sehr zu empfehlen. Seiner schönen innern und äussern Ausstattung halber, eignet sich das Buch vortrefflich zu Festgeschenken.

Dr. H. Pohl.

Akustische Briefe für Musiker und Musikfreunde. 2 Mk.

Julius Schanz.

Fünfzig Lieder für Componisten. 1 Mk. 25 Pf.

F. L. Schubert.

Die Hilfsmittel des musikalischen Effects. 1 Mk. 50 Pf.

Vollständiges Wörterbuch für Pianofortespieler. 1 Mk. 20 Pf.

Partiturenkenntniss und Partiturenspiel. 1 Mk.

Dr. J. Schuch.

Meyerbeer's Leben und Bildungsgang, seine Stellung als Operncomponist im Vergleich zu den Tondichtern der Neuzeit. Nebst noch ungedruckten Briefen Meyerbeer's. 5 Mk.

„Schuch geht nicht allein mit Begeisterung, sondern auch mit voller Sachkenntnis an seinen Gegenstand heran und das Bild des grossen und lebenswürdigen Mannes, der in der Geschichte der modernen grossen Oper einen der ersten Plätze einnimmt, tritt hell und klar vor unsere Augen.“

(Nationalzeitung 1869 Nr. 599.)

Wegweiser in die Tonkunst. Lexicon f. Künstler u. Kunstfreunde. 1 Mk. 50 Pf.

Prof. F. Sieber.

Kurze Anleitung zum Studium des Gesanges. (ABC der Gesangkunst)

2. Auflage. 1 Mk. 50 Pf.

Aphorismen aus dem Gesangsleben. Didaktisches, Humoristisches, Polemisches. 1 Mk. 50 Pf.

Der vielsagende Ausdruck „goldnes Büchlein“ passt für die Anleitung. Ernste Studien und Untersuchungen, eine reiche Erfahrung stehen dem Verfasser zur Seite und haben ihn schon längst als eine Autorität ersten Ranges ausgezeichnet. Es ist ein wahrer Hochgenuss, in seinem Buche zu lesen und allenthalben einfachen, praktischen, natürlichen Lehren, Erfahrungen und Wahrheiten über den Gesang und die Art zu singen, zu begegnen. Wir wissen dem Büchlein kein besseres Lob mit auf den Weg zu geben, als den Wunsch, dass sich die Gesangsvereine entschliessen möchten, dasselbe massenhaft einzuführen und bei ihren Mitgliedern so obligatorisch zu machen, wie die Liederhefte. (Neue Zeitschrift für Musik.)

Gustav Stöwe.

Die Ausbildung für das musikalische Lehrfach. Ein Beitrag zur Reform der Conservatorien für Musik. 1. Mk.

Wilhelm Tappert.

Das Verbot der Quinten-Parallelen. 1 Mk. 20 Pf.

Jos. Vincent.

Neues musikalisches System! Die Einheit in der Tonwelt. Ein Lehrbuch der theoretischen Musik für Musiker und Dilettanten zum Selbststudium. 2 Mk. 50 Pf.

O. Ungewitter.

Die Tanzmusik in ihrem Einfluss auf die moderne Musik. 2 Mk. 50 Pf.

„Kundigen Freunden, Kennern und Jüngern der Musik wird dieses Essay über die Geschichte und den Entwicklungsgang der Tanzmusik, ebensoviel Genuss wie Belehrung verschaffen. Es ist ein anspruchsloser, aber keineswegs unbedeutender, sondern vielmehr ein höchst dankenswerther Beitrag zur Geschichte der Musik, welcher durch eingehende, maassvolle, gewissenhafte Behandlung der Aufgabe, wie durch die höchst interessanten älteren Tanzweisen, welche in Noten in den Text interkalirt und demselben angefügt sind, einen dauernden Werth erhalten.“

(Allg. Familienzeitung 1869 Nr. 32.)

B. J. Voigtmann.

Das neuere kirchliche Orgelspiel im evangelischen Cultus. Eine Darlegung der Grundzüge und die wesentlichen ästhetischen Momente desselben, sowie eine Beleuchtung eigenthümlicher Ansichten über dieselben. 2 Mk. 40 Pf.

„Das Voigtmann'sche Buch enthält über die Orgel und das Orgelspiel so vortreffliche Gedanken, dass wir es jedem Organisten auf das Wärmste empfehlen. Es handelt über den Geist und Charakter der Vor-, Zwischen- und Nachspiele und der Begleitung des Choral. Besonders interessant ist die Charakteristik der gebräuchlichsten Orgelstimmen und ihrer Verbindungen. Weiter folgen Züge aus der Geschichte des Orgelspiels, sehr beherzigenswerthe Aufsätze über den Vortrag der Orgelcompositionen etc. und als Anhang einige Orgeldispositionen hervorragender neuerer Werke. Der Inhalt ist reich, das Buch sehr anregend geschrieben, Druck und Papier sehr schön, somit lauter Dinge, welche im Interesse des Orgelspiels einen reichen Absatz hoffen lassen.“ (Allg. Literaturzeitung 1871 Nr. 25.)

Ebenfalls im Verlage von **Heinrich Matthes** in Leipzig erschien
als Seitenstück zu Brendel's Geschichte der Musik:

Das
Leben der Maler.

Nach Vasari und neueren Kunstschriftstellern

für

Künstler und Kunstfreunde

bearbeitet von

Adolf Stern und Andreas Oppermann.

Zwei Theile.

I. Theil.

Vom vierzehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert.

Preis 6 Mk. 80 Pf.

II. Theil.

Vom sechzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert.

Preis 9 Mk.

Beide Theile in einem eleganten Halbfranzband gebunden 17 Mark 25 Pf.

Die Hauptaufgabe des vorliegenden Werkes war eine nach kunstgeschichtlicher Reihenfolge und Entwicklung geordnete Darstellung des Lebens der bedeutendsten Meister, mit der sich die Besprechung und theilweise Schilderung ihrer Werke zwanglos verband. Gegenüber den unwahren Künstlernovellen, den Anekdotensammlungen und kritiklosen Ueberlieferungen, von denen die Geschichte der Maler mehr als jede andere strotzt, gegenüber der dürftigen, farblosen Datenangabe lexicographischer Werke, wurden auf den besten Quellen beruhende, tatsächliche und farbig charakteristische Lebensbilder zu geben versucht. Die historischen Verhältnisse, unter denen die grossen Meister der Kunst erwachsen, die Einwirkungen ihres Lebens auf ihr Schaffen und endlich dies Schaffen selbst, wurden berücksichtigt, um dem reichen Stoffe Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Nach dem einstimmigen Urtheil der Kritik haben die Herausgeber ihr Ziel vollständig erreicht. „Das Material (sagt eine Besprechung im „Dresdener Journal“ Nr. 157 vom 9. Juli 1869) ist mit gewissenhaftem gründlichem Geiste

gesichtet und in eine klare übersichtliche Fassung gebracht, wobei der Gang der Kunstentwicklung im Ganzen und Grossen nirgends aus den Augen gelassen worden ist. Wohlthuend ist überall das Maasshalten im Urtheil; die Darstellung ist lebendig und anziehend. Jedenfalls wird das Werk dem gebildeten Laien wie selbst dem Künstler willkommen sein und demselben eine genussreiche und dabei sehr anregende und belehrende Lectüre bieten.“ Eine kurze Hindeutung auf den Inhalt wird die Reichhaltigkeit des Werkes erweisen, während jede einzelne Biographie für sich selbst sprechen mag. Es enthält „Das Leben der Maler“:

Theil I. Einleitung. — Die Epoche des romanischen Styls: Cimabue, Duccio di Buoninsegna. — Die Epoche des gothischen oder germanischen Styls: Giotto. Orcagna. Simon di Martino. Gentile von Fabriano. Fiesole. Die Epoche der modernen Kunst. Florenz im fünfzehnten Jahrhundert: Masaccio. Filippo Lippi. Gozzoli. Castagno. Ghirlandajo. Luca Signorelli. — Die Künstler in Norditalien: Andrea Mantegna. — Die umbrischen Maler: Peter Perugino. Francia. — Die Zeit der höchsten Kunstblüthe: Lionardo da Vinci. Michel Angelo Buonarroti. Rafael Santi. — Die italienischen Künstler des sechzehnten Jahrhunderts: Fra Bartolommeo Del Sarto. Sordani. Giulio Romano. Correggio. — Venedig im sechzehnten Jahrhundert: Giov. Bellini. Giorgione. Tizian Vecellio. Paul Veronese. — Die Niederländer bis zum sechzehnten Jahrhundert: Die Brüder van Eyck. Hans Memling. Quintin Messys. — Kunststätten und Künstler in Deutschland: Albrecht Dürer. Lucas Cranach. Holbein der Jüngere.

Theil II. Italien im siebzehnten Jahrhundert: Die Carracci. Domenichino. Guido Reni. Guercino. Caravaggio. Spagnoletto. Salvator Rosa. Luca Giordano. — Spanien im siebzehnten Jahrhundert: Zurbaran. Velasquez. Murillo. — Die Niederlande im siebzehnten Jahrhundert: Floris de Vriendt. Rubens. Van Dyck. Rembrandt. Die Genremaler. Ruysdael. — Frankreich im siebzehnten Jahrhundert: Poussin. Claude Lorrain. Lebrun. — Kunst und Künstler im achtzehnten Jahrhundert: C. W. E. Dietrich. Die französischen Galanteriemaler. Rafael Mengs. Angelica Kaufmann. — Der Wiederaufschwung der Kunst: David. Asmus Carstens. J. A. Koch. — Die neue französische Kunst: Ingres. Horace Vernet. Delacroix. Delaroche. Ary Scheffer. Leopold Robert. Biard und Decamps. Gallait. Calame. — Die neue deutsche Kunst: Friedr. Overbeck. Cornelius. Philipp Veit. Schnorr. Genelli. W. von Schadow. K. F. Lessing. Kaulbach. Alfred Rethel. Schwind. Rottmann. Friedrich Preller. Andr. Achenbach. Ludwig Richter.

